830.92
G925h

Hildegard Grunenberg

Die heilige Elisabeth

UNIVERSITY OF
ILLINOIS - URBANA
BOOKSTACKS

CENTRAL CIRCULATION BOOKSTACKS

The person charging this material is responsible for its renewal or its return to the library from which it was borrowed on or before the **Latest Date** stamped below. **The Minimum Fee for each Lost Book is $50.00.**

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

TO RENEW CALL TELEPHONE CENTER, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

JAN 12 1995

When renewing by phone, write new due date below previous due date. L162

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Germanistik.

Die heilige Elisabeth
in der dramatischen Dichtung.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der **Westfälischen Wilhelms-Universität**
zu Münster i. Westf.

vorgelegt von

Hildegard Grunenberg
aus Bischofstein, Ostpr.

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Mai 1926.

Dekan: Herr Prof. Dr. Benecke.
Referent: Herr Prof. Dr. Schwering.

830.92
G 925h

Vorwort.

Eine stoffgeschichtliche Arbeit ist insofern von Interesse, als sie Gelegenheit bietet, die Wandlungsfähigkeit eines Stoffes zu verfolgen und die feinen geistigen Beziehungen aufzudecken, die zwischen dem Dichter und seinem dichterischen Gegenstand, aber auch zwischen ihm und der besonderen künstlerischen Gestaltung dieses Gegenstandes walten. Die Verschiedenartigkeit der Behandlung ein und desselben Stoffes hat ja ihren Grund in der jeweiligen Dichterindividualität und im Geiste der Epoche, in der der Dichter schreibt.

Grundlegend wurde daher in der Arbeit, die der philosophischen Fakultät eingereicht wurde, zuerst der dramatische Stoff mit scharfer Scheidung des historischen Kerns und der legendarischen Ausschmückung dargeboten. Bei der Drucklegung durfte dieser geschichtliche Teil fortgelassen werden.[1]) Jedoch bietet eine Skizze im Anhang eine Uebersicht über die literarischen und gedanklichen Zusammenhänge der Hauptquellen der Elisabethlegende. Eine ästhetische Würdigung des Stoffes leitet die Druckarbeit ein.

Der Vollständigkeit halber werden in einer chronologischen Uebersicht über die Werke des 19. und 20. Jahrhunderts auch jene zahlreichen Spiele erwähnt, die keine besondere poetische Bedeutung beanspruchen sondern nur Material für Vereinsbühnen liefern. Bei der Einzelbesprechung wird unter den bedeutenderen Dramen eine Auswahl getroffen. Sie werden nach sachlichen Gesichtspunkten, nach verwandten Geistesströmungen geordnet.

Herrn Professor Dr. Schwering, der mich bei der Anfertigung dieser Arbeit jederzeit bereitwillig mit seinem Rat unterstützt hat, bin ich zu großem Dank verpflichtet. Herrn Archivdirektor Geheimrat Dr. Küch und Herrn Professor Dr. Wenck †, Marburg, Herrn Hofrat Alban v. Hahn, Frau Lisa Kühn und Herrn Professor Dr. Wittkowski-Leipzig verdanke ich wertvolle Förderung.

1) Er stützte sich auf die alten Quellen und die Forschungen von Heymann, Huyskens, Michael, Poncelet, Wenck und Zurbonsen. (Siehe Literaturverzeichnis!)

P 58974

Inhalt:

Seite

Vorwort 3
Inhaltsangabe 4
Literaturverzeichnis
Alte Quellen 5
Neuere Literatur 6
A: Einleitung: Aesthetische Wertung der Elisabethlegende . 11
B: Hauptteil: Die Elisabethlegende im
I. Mittelalterlichen Spiel: Das Marburger Spiel von 1481 11
II. Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts 16
III. Oratorium des 18. Jahrhunderts 16
IV. Drama des 19. und 20. Jahrhunderts 17
Chronologische Uebersicht 18
1. Romantik (Arnim, Kuffner, Fouqué, Scheffel, Freydorf) 19
2. Wagners Musikdrama „Tannhäuser" und die Nachahmungen von Rest und Humpf . . 23
3. Tendenziöse Zeittragödie in England (Kingsley) 30
4. Liszts Oratorium 33
5. Volksbühnenspiel (Henzen) 39
6. Romantisch gefärbter Realismus (Trabert, Klasen) 42
7. Klassik (Röttger, Stein) 50
8. Idealistische Heimatkunst (Lienhard) . . . 53
C: Zusammenfassende Rückschau 62
Lebenslauf 64
Anhang 65

Literatur-Verzeichnis.

Alte Quellen.

1. **Caesarius von Heisterbach,** Schriften über die hl. Elisabeth (vita et sermo), herausgeg. v. A. Huyskens (Annalen des Hist. Vereins für den Niederrhein. Köln. 1908, 86. Heft, S. 17ff.)
2. **Chronika Reinhardsbrunnensis:** (Monumenta Germaniae historica XXX, 1, S. 530—658, herausgeg. von O. Holder-Egger, Hann. 1896.)
3. **Hermann von Fritzlar,** Sente Elsebeten (Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts, herausgeg. von F. Pfeiffer. 1. Bd. Lpz. 1845.)
4. **Jacobus von Voragine,** Legenda Aurea, herausgeg. v. Graesse. Dresden-Leipzig, 1846, S. 752ff.
5. **Jordanus von Giano,** Die Denkwürdigkeiten des Minoriten (1207—1238), herausgeg. v. G. Voigt. (Abhandlg. der Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. hist.-phil. Kl. Bd. V, Lpz. 1870. S. 421ff.)
6. **Kanonisationsbulle,** abgedruckt von Wenck. (Wartburg, ein Denkmal deutsch. Gesch. und Kunst, herausgeg. v. M. Baumgärtel. Berlin 1907. S. 208ff.)
7. **Das Leben der hl. Elisabeth,** wahrscheinlich vom Verfasser der „Erlösung". (Bibl. d. lit. Vereins in Stuttgart 90, 61—358. 1868.)
8. **Libellus de dictis quattuor ancillarum S. Elisabeth,** herausgeg. v. A. Huyskens, München-Kempten 1911.
9. **Ködiz, v. Salfeld, Fr.,** Das Leben des hl. Ludwig, Landgrafen in Thüringen, Gemahls der hl. Elisabeth, nach der lat. Urschrift übersetzt, herausgeg. von H. Rückert, Lpz. 1851.
10. **Konrad v. Marburg,** Epistola ad papam de vita beatae Elyzabet, herausgeg. v. A. Huyskens. (Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth. Marburg 1908. S. 155ff.)
11. **Miracula S. Elysabet,** ebenda S. 161ff.
12. **Passional,** Eine Legendensammlung des 13. Jahrhunderts, herausgeg. bei Köpke-Lpz. 1852.
13. **Passional,** niederdeutsch, oder das Levent der Hyllighen (Titelblatt fehlt, anscheinend aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in der Bibl.-Münster vorhanden). (Wynterdeel) Blatt 63ff.
14. **Passional** oder der Hayligen leben, gedruckt bei Miller in Augsburg 1515. winter tail. Blatt 43ff.
15. **Pfaff,** Die große Heidelberger Liederhandschrift. 1. Teil. Textabdruck. Lpz. 1909.
16. **Rothe, J.,** Dy historie von sente Elizabetin im Chronicon Thuringiae, herausgeg. v. Burchard Mencken. (Scriptores rurum Germanicarum praecipue Saxonicarum II. Lpz. 1728 col. 1697ff.)
17. —, Auctor rhythmicus, de vita S. Elisabethae, Landgraviae Thuringiae, ebenda col. 2033ff.
18. **Regesta** diplomatica necnon epistolaria historiae Thuringiae II, herausgeg. v. O. Dobenecker, 1900.
19. **Theoderich von Apolda,** Vita beatae Elizabeth. (Thesaurus monumentorum ecclesiasticorum et historicorum, herausgeg. v. J. Basnage IV, 1725, S. 114ff.)
20. **Der Sängerkriec uf Wartburc,** Gedicht aus dem 13. Jahrhundert, herausgeg. v. L. Ettmüller, Ilmenau 1830.
21. **Der Wartburgkrieg,** herausgeg. v. K. Simrock, Stuttgart-Augsburg 1858.
22. **Eine Rechnung des Kammerschreibers Fleck,** vom Jahre 1481, aus dem Marburger Staatsarchiv (in Abschrift).
23. **Eine Notiez** aus den Annales Confluentini (1579—1688) aus dem Histor. Archiv zu Köln (in Abschrift).

Neuere Literatur.

(Werke, von denen das Literaturverzeichnis mehrere Auflagen nennt, werden im Text nach der neusten Auflage zitiert, wenn nicht ausdrücklich eine andere Auflage angegeben wird.)

1. **v. Arnim,** Der Auerhahn (Schaubühne), Berlin 1813.
2. **Baltz, J.,** Die hl. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen. Oratorium, Hamm 1914.
3. **Bauer, J.,** Die hl. Elisabeth, Festspiel. Höflings Volksbühnenwerke I, München 1907.
4. **Baumgärtel, M. u. Otto von Ritgen,** Das Jubiläum der Wartburg 1867 und das Oratorium: Die Legende der hl. Elisabeth (Die Wartburg, ein Denkmal deutscher Geschichte und Kunst, S. 483ff. Herausgeg. von Max Baumgärtel. Berlin 1907.)
5. **Bechstein, L.,** Sagenschatz und Sagenkreise des Thüringer Landes. Hildburghausen 1835/8.
6. **Bernhardt, E.,** Vom Tannhäuser und Sängerkrieg auf der Wartburg. (Jahrbücher der Akademie zu Erfurt. N. F. Bd. 26.)
7. **Birth, Th.,** Prologszene für die Abendfeier des Marburger Margarethentages 1911.
8. **Boerner, G.,** Zur Kritik der Quellen für die Geschichte der hl. Elisabeth von Thüringen. Neues Arch. d. Ges. f. ält. dtsch. Gesch.-Kunde, 13. Bd. Hann. 1887.
9. **Bonn, F.,** Die hl. Elisabeth, Schauspiel für die Jugend. 2. Aufl. Regensburg.
10. **Brümmer, F.,** Dichterlexikon. Leipzig 1913.
11. **v. Buchholtz, E.,** Das Leben der hl. Elisabeth, Zwiegespräch (Höflings lebende Bilder 28). München.
12. **Bücking, W.,** Mitteilungen aus Marburgs Vorzeit. Marburg 1886.
13. **v. Bülow, H.,** Die erste Aufführung von Franz Liszts Oratorium: „Die hl. Elisabeth" auf dem ersten ungarischen Musikfeste. Neue Ztschr. f. Musik, 61. Bd. Nr. 37. Lpz. 1865, S. 317ff.
14. **Bülow, P.,** Friedrich Lienhard, Der Mensch und das Werk. Lpz. 1923.
15. **Bumüller, J.,** Nachruf für Franz Klasen. (Das 20. Jahrhundert, Augsb. 1902, Nr. 48, S. 568ff., Nr. 49 S. 575ff.)
16. **Chamberlain, H. St.,** Richard Wagner. München 1911.
17. —, Heinrich v. Stein und seine Weltanschauung, mit einer Einführung von Poske. München-Lpz. 1905.
18. **Cornelius, P.,** Die hl. Elisabeth v. Franz Liszt (Almanach des allgem. dtsch. Musikvereins, 1. Jahrgang, Lpz. 1868.)
19. **Cranz, E. M.,** Das Spiel von der hl. Elisabeth. 2. Aufl. Bethel, 1924.
20. **Diefenbach, J.,** Leben der hl. Elisabeth in Wort und Bild. Frankf. a. M. 1884.
21. **Duhr, S. J.,** Geschichte der Jesuiten in Ländern deutscher Zunge. 1. Bd. Frbg. 1907; 2. Bd. Frbg. 1913; 3. Bd. München-Regensburg. 1921.
22. **Eichert,** Fr., Adam Trabert. (Lit. Warte. 3. Bd. München 1902. S. 427ff.)
23. **Elsner, S.,** Die hl. Elisabeth von Thüringen in Kunst, Poesie und Legende. (Hausschatz christl. Kunst. Sammlung II, Bd. 3; M.Gladbach.)
24. **Elster, E.,** Tannhäuser in Geschichte, Sage und Dichtung. (Veröffentlichungen der Abt. f. Lit. d. dtsch. Ges. f. Kunst und Wiss. zu Bromberg. Bd. III 1908.)
25. **Fliegende Blätter** für katholische Kirchenmusik; herausgeg. v. Schmidt. 25. Jahrg., Nr. 1. Münster-Regensburg 1890.
26. **Fouqué, Fr. de la Motte,** Der Sängerkrieg auf der Wartburg, ein Dichterspiel. Berlin 1828.
27. **Frank, K.,** Ueber geistliche Schauspiele als Quellen christlicher Kunst. (Christl. Kunstblatt 41, Nr. 8.)
28. **v. Freydorf, A.,** Die Rosen der hl. Elisabeth. Legende in 3 Akten. Karlsruhe 1886.
29. —, Josef Viktor v. Scheffel. (Bad. Biographien, herausgeg. v. F. v. Weech, 4. Teil. Karlsruhe 1891. S. 365ff.)
30. **Gierke, W.,** Friedrich Lienhard und wir. Stuttgart 1915.
31. **Golther, W.,** Die Quellen der Dichtung zu „Tannhäuser" (Bayreuth. Blätter 12. 1889. S. 132ff.)
32. —, Gesammelte Aufsätze zur dtsch. Sage und Dichtung. Lpz. 1911.
33. **v. Gottschall, M.,** Die Rosen der hl. Elisabeth. Schauspiel in 2 Akten. Warendorf.

34. **Grimm, Gebr.,** Deutsche Sagen. Bd. II, Berlin 1818; neue Aufl., herausgeg. v. H. Schneider, Bd. I, II, Berlin.
35. **Hartmann, M.,** Ludwig Achim von Arnim als Dramatiker. 1. Teil. Diss. Breslau 1910.
36. **Hartwich, O.,** Wagner und das Christentum. Lpz. 1903.
37. **Haseloff, A.,** Die Glasgemälde der Elisabethkirche zu Marburg. Berlin 1907.
38. **Hasse, E.,** Richard Wagners Frauengestalten. (Die christliche Frau. 6. Jahrg., 1. Heft. 1907.)
39. **Goethe,** Die Geheimnisse. Ein Fragment. (Sophienausgabe, 16. Bd. Weimar 1894, S. 169ff.)
40. **Hébert, M.,** Das religiöse Gefühl im Werke Richard Wagners, dtsch. von A. Brunnemann. München 1895.
41. **Heitzer, L.,** St. Elisabeth, Festspiel. (Neues Vereinstheater 108, Essen.)
42. **Henzen, W.,** Die hl. Elisabeth. Volksbühnenspiel in 5 Akten. 3. Aufl. Worms 1892.
43. —, Die hl. Elisabeth, Volksschauspiel in 5 Aufzügen mit einem Vorspiel: Das Rosenwunder. Lpz. 1896.
44. **Hergens, W.,** Lienhards Dramen und Spiele. (Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht, 29. Jahrg., 4. Heft, S. 277ff.)
45. **Heuser, B.,** Das Leben der hl. Elisabeth, dargestellt in 5 leb. Bildern, verbunden mit Deklamation und Gesang. (Theat. f. d. weibl. Jugend, 61. Paderborn.)
46. **Heymann, E.,** Zum Ehegüterrecht der hl. Elisabeth. (Zeitschr. f. thür. Gesch., 27, I. 1908.)
47. **Himmelstein, Fr. X.,** Die hl. Elisabeth. Jugendschauspiel in 5 Akten. Würzburg.
48. **Hoffmann, E. T. A.,** Kampf der Sänger, einer alten Chronik nacherzählt. (Ges. Werke. 6. Bd. Münch.-Lpz. 1912. S. 22ff.)
49. **Hosäus, F. W.,** Die hl. Elisabeth, ein geistliches Spiel mit Chören. (Kleines Theater 36. Paderborn.)
50. **Holland, H.,** Die hl. Elisabeth in Geschichte und Kunst. (Christl. Kunst. 4. Jahrg. Nov. 1907. München.)
51. **Humpf, J. F.,** Der Tannhäuser, Tragödie in 5 Akten. Berlin 1910.
52. **Huyskens, A.,** Elisabeth, die hl. Landgräfin von Thüringen. (Hist.-pol. Blätt. 140; 10. Heft, S. 725ff; 11. Heft, S. 809ff. Münch. 1907.)
53. —, Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen. Marburg 1908.
54. **Jacoby, A.,** Der Landgräfin Frühlingsfest. (Höflings Mädchenbühne 75. München.)
55. **Justi, K.,** Johann von der Leyten und Ludwig Juppe, 2 Marburger Künstler vom Ausgang des Mittelalters. (Ztsch. f. bild. Kunst, 20. Jahrg. 1885, S. 260ff.)
56. **Kapp, J.,** Franz Liszt. 2. Aufl. Berlin 1911.
57. **Kaufmann, J.,** Die hl. Elisabeth. (Höflings Mädchenbühne 283. Münch.)
58. **Kingsley, Ch.,** The Saint's Tragedy. (Poems, London 1897. S. 1ff.)
59. —, Briefe und Gedenkblätter, herausgeg. v. seiner Gattin; dtsch. v. M. Sell. 7. Aufl. Gotha 1892.
60. **Klasen, Fr.,** Heinrich Raspe. Drama in 4 Aufzügen. 2. Aufl. Münch. 1896; 3. Aufl. Münch. 1900.
61. **Kleibömer, G.,** Lienhards „Wartburg". (Stapels dtsch. Volkstum. 23. Jahrg., Hamburg 1921. S. 332ff.)
62. **Kleybold, Chr.,** Sammlung kirchl. Erlasse, Verordnungen und Bekanntmachungen für die Diözese Münster. Mnstr. 1898.
63. **v. Köchel, L.,** Johann Josef Fuchs. Wien 1872.
64. **Köhler, F.,** Charles Kingsley als religiöser Tendenzschriftsteller. Diss. Marburg. 1912.
65. **Köhler, G.,** Fritz Lienhard und seine dramatische Dichtung „Wartburg", (Erwina, Straßburg i. Els. 14. Jahrg. Nr. 3. 1906. S. 55ff; Nr. 4. 1907. S. 86—104.)
66. **v. Kralik, R.,** Adam Trabert. (Gral. II. S. 10. Ravensburg 1908.)
67. **Krapp, L.,** Das Bild der hl. Elisabeth in der neueren Dichtung. (Christl. Frau. 6. Jahrg. 2. Heft. 1907.)
68. **Kretzschmar, H.,** Geschichte der Oper. Lpz. 1919.
69. —, Franz Liszt und die jüngste Reform des geistlichen Oratoriums. (Führer durch den Konzertsaal, II. Abt. 2. Bd. Lpz. 1920. S. 369ff.)

70. **Küch, Fr.**, Die Landgrafendenkmäler in der Elisabethkirche zu Marburg. (Zeitschr. d. Vereins f. hess. Gesch. u. Landeskunde. N. F. Bd. 26; Kassel 1903. S. 145ff.)
71. —, Marburger Kunstleben am Ausgange des Mittelalters. (Jahrbuch Hessenkunst, herausgeg. v. Rauch, Marburg 1906.)
72. —, Die Altarschreine in der Elisabethkirche zu Marburg und ihre Stifter. Ebenda 1908.
73. **Kuffner, Chr.**, Heinrich von Ofterdingen. Schausp. in 5 Aufzügen. (Erzählende Schriften, dramat. u. lyr. Dichtungen. 10. Bd. Wien 1843. S. 333—437.)
74. **Lang, Th.**, St. Elisabeths Weihnachten. (Höflings Mädchenbühne 226. München.)
75. **Lienhard, F.**, Die hl. Elisabeth. (Türmer. 6. Jahrg. Heft 3. Stuttgart 1903. S. 304ff.)
76. —, Die hl. Elisabeth. (Thür. Tagebuch, 40. Aufl., Stuttg. S. 146ff.)
77. —, Die hl. Elisabeth, Trauerspiel in 5 Aufz. Stuttgart. 1. Aufl. 1904; 5. Aufl. 1920.
78. —, Wartburg. 3 dramat. Dichtungen. Stuttgart 1923. Heinrich v. Ofterdingen (8. Aufl.). Die hl. Elisabeth (8. Aufl.). Luther auf der Wartburg (11. Aufl.).
79. —, Wege nach Weimar. Stuttgart 1905ff.
80. —, Nachwort zur Wartburgtriologie. (Türmer. 11. Jahrg. 6. Heft. Stuttgart 1909.)
81. —, Meister der Menschheit. Stuttgart 1918—1921.
82. —, Unter dem Rosenkreuz. Hausbuch. Stuttgart 1925.
83. **v. Lingg, H.**, Dramatische Literatur. (Beil. zur Allg. Zeitg. Nr. 325. München 1894.)
84. **Liszt, F.**, Gesammelte Schriften, herausgeg. v. Julius Kapp u. L. Ramann, Bd. I 1910; II—VI 1881—1883. (Zit. Liszt.)
85. —, Briefe, herausgeg. v. La Mara. Lpz. 1893—1905.
86. **Lukas, C. T. L.**, Ueber den Wartburgkrieg. (Abhandlungen der Kgl. Dtsch. Gesellsch. zu Königsberg 1838.)
87. **Maresch, M.**, Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, ein altes deutsches Heiligenleben im Lichte der neueren geschichtlichen Forschung. Münch.-Gladbach 1915.)
88. **Martin, E.**, Der Minnesang in Thüringen und der Sängerkrieg auf der Wartburg. (Wartburg-Baumgärtel 1907. S. 169ff.)
89. **Merker, P.**, Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung. Diss. Lpz. 1906.
90. **Meyer, K.**, Geistliches Schauspiel und kirchl. Kunst. (Geigers Vierteljahrsschrift f. Kultur und Lit. der Renaissance. 1. Jahrg., Lpz. 1886. S. 162—186.)
91. **Michael, E.**, Ist die hl. Elisabeth von der Marburg vertrieben worden? (Zeitschr. f. kath. Theol. 33. Jahrg. Insbruck 1909. S. 41ff.)
92. **Mielke, H.**, Zur Biographie der hl. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen. Diss. Rostock 1888.
93. —, Die hl. Elisabeth. (Samml. gemeinverständlicher wiss. Vorträge, herausgeg. v. Virchow und Wattenbach. N. F. 6. Serie, Heft 125. Hamburg 1891.)
94. **Möder, A.**, Die Verwunschene. Das Rosenwunder der hl. Elisabeth. 2 dramat. Jugendspiele. Kassel.
95. **Monacensis, Br.**, Die hl. Elisabeth. Geistl. Festspiel. Köln 1907.
96. **Montalembert**, Leben der hl. Elisabeth von Ungarn, Landgräfin von Thüringen und Hessen, dtsch. v. J. Ph. Städtler. Regensburg 1862.
97. **Müller, A. W.**, Moritz v. Schwind, sein Leben und künstlerisches Schaffen, insb. auf der Wartburg. Eisenach 1871.
98. **Müller, H. F.**, Die hl. Elisabeth. Geistl. Festspiel in 7 Bildern. op. 12. Fulda 1893.
99. **Müller, Fr.**, Ueber Wagners Tannhäuser und Sängerkrieg auf der Wartburg. Weimar 1853.
100. **Neuber, J.**, Ludwig Juppe. Ein Marburger Plastiker im Ausgang des Mittelalters. Diss. Marburg 1914.
101. **Nohl, L.**, Richard Wagner. Musikerbiograph. V. Lpz. 1883.)
102. **Noll, G.**, Otto der Schütz in der Literatur. Straßburg 1906. Diss.
103. **Nover, J.**, Die Tannhäusersage und ihre poetische Gestaltung. (Samml. gemeinverständlicher wiss. Vorträge, Virchow. N. F. 12. Serie, Heft 273, S. 265ff. Hamburg 1897.)

104. **Nüdling, L.,** Elisabeth-Rosen. (Festspielbühne Nr. 25. Warendorf.)
105. **Oehlke, A.,** Zu Tannhäusers Leben und Dichten. Diss. Kgsbg. 1890.
106. **Oldenburg, E.,** Zum Wartburgkriege. Diss. Schwerin 1892.
107. **Panzer, Fr.,** Dichtung und bildende Kunst des deutsch. Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen. (Neue Jahrb. f. klass. Altert. 7. Jahrg. 1904 Lpz., S. 135ff.
108. **Paris, G.,** Légendes du Moyen-Age. Paris 1903.
109. **Pataky, S.,** Lexikon deutscher Frauen der Feder. Berlin 1898.
110. **Paula, M.,** Santa Elisabeth, Regensburg.
111. **Petrik, A.,** Konrad von Marburg. Berlin 1875.
112. **Pfeill, K. G.,** Karl Röttgers Legendenspiel: Elisabeth von Thüringen. (Das hl. Feuer, 10. Jahrg., 8. Heft.)
113. **Pindar, W.,** Ueber die dichterische Wurzel der Pietà.(Rep. f. Kunstwiss. Bd. 42. Berlin-Leipz. 1920. S. 145ff.)
114. **Pohl, R.,** Franz Liszt. Studien und Erinnerungen. Lpz. 1883.
115. **Ponceelet, A.,** Analecta Bollandiana XXVII, S. 495ff.
116. **Proelss, J.,** Scheffels Leben und Dichten. Berlin 1887.
117. **Rest, A.,** Tannhäuser. Sagendrama. Berlin 1908.
118. **Reusch, H.,** Drei kleine Dramen. Köln 1900. (Essers Sammlung 102.)
119. **Reuschel, K.,** Die Tannhäusersage. (Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. Jahrg. 7, Bd. 13. 1904. Leipz., S. 653ff.)
120. **Riesenfeld, P.,** Heinrich von Ofterdingen in der deutsch. Literatur. Berlin 1912.
121. **Roquette, O.,** 70 Jahre. Die Geschichte meines Lebens. Darmst. 1894.
122. —, Textbuch zu Liszts Oratorium: Die hl. Elisabeth, herausgeg. v. Müller-Reuter, Leipzig.
123. —, dasselbe, herausgeg. v. Max Puttmann. Lpz. 1916.
124. **Röttger, K.,** Die hl. Elisabeth, Legendenspiel. (Die Schatzgräberbühne Nr. 31, München.)
125. **Saget, P.,** Adam Trabert. (Dichterstimmen der Gegenwart. XVI. Baden-Baden 1902. S. 327ff.)
126. **Sambeth, H.,** Die Gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszts. Diss. Münst. 1923. Manuskript.
127. **v. Scheffel, J. V.,** Das Brautwillkomm auf Wartburg. (Nachgelassene Dichtungen, herausgeg. v. J. Proelss. Stuttgart. S. 168ff.)
128. **v. Schleinitz, A.,** Richard Wagners Tannhäuser, Sage, Dichtung und Geschichte. Meran 1891.
129. **Schmidt, E.,** Tannhäuser in Sage und Dichtung. Berlin 1912.
130. **Schmitz, E.,** Die hlg. Elisabeth in Richard Wagners Tannhäuser (Hochland V, 2 1907. S. 199.)
131. **Schmoll, Fr.,** Die hl. Elisabeth in der bildenden Kunst des 13.—16. Jahrhunderts. Marburg 1918.
132. **Schönfeldt, B.,** Die hl. Elisabeth, ein Legendenspiel. (Jugend- und Volksbühne 268. Lpz.)
133. **Schöpf, J.,** Die hl. Elisabeth, Drama. Innsbr. 1856.
134. **v. Schorn, A.,** Zwei Menschenalter. Berlin 1901.
135. **Schultz, Fr.,** Lienhards schöpferische Persönlichkeit. Straßb. 1915.
136. **Schwabe, Fr.,** Die Frauengestalten Wagners als Typen des Ewig-Weiblichen, München 1902.
137. **Schwietering, J.,** Mittelalterliche Dichtung und bildende Kunst. Zeitschr. f. dtsch. Altertum. Bd. 60, Berlin 1923.
138. **Seppelt, Fr. X.,** Die hl. Elisabeth in Kunst und Dichtung. (Hochland V, 2. München 1907. S. 175ff.)
139. **Siebert, K.,** Sankt Elisabeths Heimgang. (Höflings Festspiele. Münch.)
140. **Simon, P.,** Szenische Darstellung von Liszts „Hl. Elisabeth" zu des Meisters Geburtstag. (Neue Ztschr. f. Musik, Jahrg. 56, Nr. 44, S. 499ff.)
141. **Sokolowsky, R.,** Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutsch. Klassiker und Romantiker. Dortmund 1906.
142. **Spangenberg, P.,** Elisabeth von Thüringen von Charles Kingsley, übers. Gotha 1885.
143. **Springer, A.,** Ikonographische Studien. (Mitt. d. K. K. Zentral-Komm. V 1860.)
144. —, Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter. (Sitzungsber. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. zu Lpz. Phil.-hist. Kl. 1879/80.)
145. **Stehle, J. G.,** Franz Liszt und sein Oratorium „Elisabeth". (Neue Ztschr. f. Musik. 56. Jahrg. Lpz. 1889.)

146. **Steig, R. u. Grimm, H.,** Achim v. Arnim und die ihm nahe standen. 1. Bd. Stuttgart 1894.
147. **Stein, v. H.,** Die hl. Elisabeth. (Aus dem Nachlaß, herausgeg. von K. C. Lpz. Breitkopf-Härtel 1888.)
148. **Stern, A.,** Franz Liszt. (Westermanns Monatshefte, 62. Bd. Branschweig 1887. S. 505 ff.)
149. **Stock, N.,** Von Sankt Elisabeths Jugend (Legenden und Lieder. Brixen 1895.-
150. **Stockhausen, F.,** Die hl. Elisabeth. Festspiel. Lpz. 1907.
151. **Stöckle, J.,** J. V. v. Scheffel. Paderborn 1888.
152. **Stolz, A.,** Die hl. Elisabeth. Herausgeg. v. Jul. Meyer. Freiburg 1913.
153. **Trabert, A.,** Elisabeth, Landgräfin von Thüringen und Hessen. Wien 1892 und Fulda 1912.
154. —, Historische und literarische Erinnerungen. Münch.-Kempen 1912.
155. **Trinius, A.,** Die Wartburg in Sage und Dichtung. (Wartburg, 1907. S. 639—660.)
156. **Vilmar, A. F. C.,** Die hl. Elisabeth. Gütersloh 1895.
157. **Vogel, L.,** Elisabeth, ein dramatisches Gedicht. Gotha 1816.
158. **Vollbach, Fr.,** Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert. Kempt. 1909.
159. **Volkelt, J.,** Aesthetik des Tragischen. München 1917.
160. **Wagner, R.,** Gesammelte Schriften und Dichtungen. Lpz. 1.—10. Bd. 4. Aufl. 1907/10; 11.—12. Bd. 5. Aufl. 1911. (Zit. Wagner W.)
161. —, Mein Leben. München 1911.
162. —, Gesammelte Briefe, herausgeg. v. E. Kapp u. E. Kastner, Lpz. 1914.
163. **Wagner, Cosima,** Franz Liszt, ein Gedenkblatt von seiner Tochter. München 1911.
164. **Weber, P.,** Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis. Stuttgart 1904.
165. **Weech, F.,** Rudolf von Freydorf. (Bad. Biogr. 4. Teil, Karlsr. 1891.)
166. **Wegele, F. X.,** Die hl. Elisabeth von Thüringen. (Sybels hist. Ztschr. 5. Bd. München 1861. S. 351 ff.)
167. **Weißenhofer, R.,** Die hl. Elisabeth von Thüringen. Ein Schauspiel für jugendliche Kreise. 7. Aufl., besorgt v. Anselm Salzer. Linz 1922.
168. **Wenck, K.,** Entstehung der Reinhardsbrunner Geschichtsbücher. Halle 1878.
169. —, Die hl. Elisabeth. (Sybels hist. Ztschr. Bd. 69, 1892, S. 209 ff.)
170. —, Die hl. Elisabeth. (Wartburg 1907. S. 183 ff.)
171. —, Geschichte der Landgrafen und der Wartburg als fürstlicher Residenz. (Ebenda. S. 213 ff.)
172. —, Die hl. Elisabeth und Papst Gregor IX. (Hochland V, 2. 1907. S. 129 ff.)
173. —, Dem Andenken der hl. Elisabeth. (Mitteilungen an die Mitglieder d. Vereins f. hess. Gesch. u. Landeskunde. Kassel 1907. S. I ff.)
174. —, Die hl. Elisabeth. (Samml. gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theol.- und Religions-Gesch. Nr. 52. Tübingen 1908.)
175. —, Quellenuntersuchungen und Texte zur Geschichte der hl. Elisabeth. (Neues Arch. d. Ges. f. ält. dtsch. Gesch.-Kunde. 34. Bd. Hann.-Lpz. 1909.)
176. —, Fortlaufende Uebersicht über die neu erscheinende Elisabethliteratur. (Ztschr. d. Vereins f. hess. Gesch. u. Altertumskunde. Kassel. N. F. 31 ff. 1908 ff.)
177. **Wendriner, K. G.,** Der Einfluß von Goethes Wilhelm Meister auf das Drama der Romantiker. Diss. Lpz. 1909.
178. **Wernicke, A.,** Gebührt Wagner ein Platz in der deutsch. Literatur? (Ztschr. f. deutsch. Unterr. 12. S. 204.)
179. **Wilken, E.,** Geschichte der geistl. Spiele in Deutschl. Gött. 1872.
180. **Zimmermann, E. W.,** Das Alsfelder Passionsspiel und die Wetterauer Spielgruppe. Diss. Gött. 1909.
181. **Zurbonsen, F.,** Die hl. Elisabeth von Thüringen in der neueren Forschung. (Frankf. zeitgem. Brosch. Bd. 26, Heft 10, 1907. S. 289 ff.)
182. —, Die Rosen der hl. Elisabeth. (Mainz. Kathol. 1899 II, Heft 6.)
183. —, Die hl. Elisabeth in der neueren deutsch. Poesie. Stuttg. 1900.
184. **M. A.,** Elisabeth von Thüringen, ein dramat. Lebensbild. Regensb. 1872.
185. Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth. (Dramat. Spiele für Töchterschulen. Habbel-Regensburg.)

A:
Aesthethische Wertung der Elisabethlegende.

Die Elisabethlegende ist künstlerisch so zart und schön wie kaum eine andere, abgesehen natürlich von den Marienlegenden. Sie ist wie die Genovefalegende, mit der sie große Aehnlichkeit zeigt, eher ein lyrischer und epischer Stoff als ein dramatischer; denn Elisabeth ist eine äußerlich mehr passive Persönlichkeit, allerdings bei höchster seelischer Aktivität, eignet sich also an und für sich nicht zur Heldin eines Dramas, das darauf angewiesen ist, nach außen zu wirken, Handlungen, Kämpfe darzustellen. Besonders in ihren letzten Lebensjahren, da sie als Gereifte jedes Leid ergeben trägt, ja sogar freudig bejaht, und da ihr ganzes Sehnen nur nach ewiger Vollendung im Tode strebt, ist sie ein durchaus untragischer Charakter.

Immerhin wird ein geschickter Dramatiker auch aus diesem Stoff ein Kunstwerk zu formen vermögen, ein Seelendrama etwa in der Art einer „Iphigenia", das dann freilich nur bei einem kleinen Kreis verfeinerter Seelen Interesse finden dürfte. Manche Schicksale des Elisabethlebens sind ja auch voll herber Tragik, besonders in der legendarischen Zuspitzung, zum Beispiel der Gegensatz zwischen der Fürstin und dem Hofe, zwischen ihr und Konrad von Marburg, die jähe Trennung von ihrem Gatten und ihre Vertreibung.

B:
Die Elisabethlegende im mittelalterlichen Spiel.
I. Das Marburger Spiel von 1481.

Die Verehrung der heiligen Elisabeth war besonders groß in Marburg, nicht nur unter dem Volke, sondern auch bei den hessischen Fürsten, die in ihr die Stammutter ihres Hauses verehrten.[1]) Dazu kam, daß das geistliche Spiel gerade in Oberhessen und speziell in Marburg seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zur Einführung der Reformation in hoher Blüte stand,[2]) und zwar ist im Legendenspiel des 15. und 16. Jahrhunderts ganz allgemein die Tendenz unverkennbar, Heilige von weltgeschichtlicher oder lokalhistorischer Bedeutung zu bevorzugen. Kein Wunder also, daß uns auch ein Elisabethspiel bezeugt ist, das Ostern 1481 zu Marburg vor Landgräfin Anna, der Gemahlin des Landgrafen Heinrich III., von der dortigen Spielgesellschaft aufgeführt worden ist.

Im Marburger Staatsarchiv befindet sich nämlich eine Rechnung

1) Vgl. Wenck (Mittlg.) S. III.; Bücking S. 66.
2) Vgl. Zimmermann S. 4—14; Bücking S. 72 ff.

des Kammerschreibers Fleck vom Jahre 1481, in der es heißt: „1 gulden, 3 albus, 6 heller gebin (Jacob Blankenheim) fur 3 virtel wins hait myn gnedige frauwe schenken laissen Happeln Schumechirs sone und siner geselschaft[3]) an den ostir heiligin tagin, als sie das spil von Sant Elisabeth haitten, die halbe fur 16 heller."[4])

Leider ist der Text des Spiels verschollen. Vielleicht kann man aber seinen Inhalt auf einem anderen Wege mit einiger Wahrscheinlichkeit erschließen. Ein abschließendes Urteil ist zwar vorläufig wegen Mangels an hinreichendem Tatsachenmaterial nicht möglich. Das Folgende will darum nur als ein kleiner Versuch betrachtet werden, die Frage zu lösen.

Wenn man weiß, daß wahrscheinlich im Jahre 1513 gemeinsam von dem Bildhauer Ludwig Juppe und dem Maler Johannes von der Leyten[5]) der sogenannte Elisabethaltar in der Elisabethkirche zu Marburg vollendet worden ist, auf dem Szenen aus dem Leben St. Elisabeths dargestellt sind, so drängt sich unwillkürlich die Vermutung auf, daß ein innerer Zusammenhang bestehe zwischen den Altarbildern und den Szenen des verschollenen Spiels, daß im Elisabethaltar vielleicht dieselben Szenen zur Darstellung gekommen seien, die 1481 zur Aufführung gelangt waren.

Tatsächlich besteht im Mittelalter ganz allgemein eine weitgehende Uebereinstimmung zwischen der bildenden kirchlichen Kunst und dem geistlichen Spiel, die in gegenseitiger Beeinflussung oder in gemeinsamen Quellen oder Anschauungen ihren Grund haben kann.

Nun hat es sich herausgestellt, daß in vielen Fällen die bildende Kunst direkt im geistlichen Spiel ihre Motive gesucht hat.[6]) Das ist nicht verwunderlich; dann die anderen Stoffquellen, Liturgik, Predigt oder volkstümliche Poesie, bieten nur akustische Eindrücke und stehen der bildenden Kunst bedeutend ferner als die ihr verwandte dramati-

3) Zweifellos ist darunter jene Laienbruderschaft („Passions"- oder „Prozessionsbruderschaft" oder -„Spiel") zu verstehen, die sich eigens zur Pflege des geistlichen Spiels in Marburg wie in anderen oberhessischen Städten gebildet hatte und nachweislich von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab jedes Jahr und zwar zunächst in den Ostertagen dramatische Darstellungen aufführte. (Zimmermann, S. 11.)

4) Nach einer durch Archivdirektor Geheimrat Dr. Küch-Marburg besorgten Abschrift, dem ich auch den ersten Hinweis auf einen eventuellen Zusammenhang zwischen dem Spiel und den Szenen des Elisabeth-Altars verdanke.

5.) Ludwig Juppe, einer der größten Bildhauer Marburgs, schnitzte die reliefartigen Szenen des Mittelfeldes. Sein würdiger Mitarbeiter Johannes von der Leyten schuf die Malereien der Altarflügel und bemalte Juppes Schnitzereien; vielleicht hat er, wie es nach Küch (Hessenkunst) von anderen Kunstwerken Juppes bezeugt ist, auch die Skizzen für die Schnitzarbeiten des Elisabeth-Altars entworfen.

6) Vgl. Meyer S. 162—186; Springer, Ikonogr. Studien; Springer, Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen; Weber; Zimmermann S. 26ff. Pindar und nach ihm Schwietering warnen vor einer Ueberschätzung des Einflusses der Bühne auf die Kunst. Pindar weist nach, daß die Pieta-Gruppe nicht im Drama, sondern im lyrischen Wunsche der Marienklage wurzele, und gibt noch andere Beispiele ähnlicher Art. Dazu wäre zu bemerken, daß man es dem Charakter des betreffenden Bildwerkes doch wohl ansehen dürfte, ob es auf ein dramatisches Spiel oder auf einen lyrischen Einfluß zurückgeht. Bildreihen z. B., bei denen die Aufeinanderfolge von mehreren Szenen sofort ins Auge springt, werden eher auf dramatische Darstellungen als auf lyrische Dichtungen zurückzuführen sein.

sche mit ihren plastischen und malerischen Darstellungen;[7]) ganz abgesehen davon, daß das Mysterienspiel dem mittelalterlichen Menschen ein religiöses Erlebnis bedeutete und viel nachhaltiger auf ihn wirkte als die heutige Bühne auf uns Moderne. Außerdem mußte der Maler ein gewisses stoffliches Verständnis voraussetzen, um verstanden zu werden. Das Volk stellte sich das Leben seiner Heiligen so vor, wie es auf der geistlichen Schaubühne dargestellt worden war. Der bildende Künstler mußte sich also an die Szenen des Spiels halten, wenn er keine Rätselbilder schaffen wollte. Kurz: „Es wird sich wohl immer mehr bestätigen, ... daß die Skulpturen an den Außenseiten der (gotischen)[8]) Kirche, ebenso wie an manchen Orten die Malereien des Innern oft nur eine getreue Wiedergabe der Szenen sind, die soeben auf der Bühne im Innern der Kirche oder auf dem Platze vor derselben vor den Augen des Beschauers sich entfalteten."[9])

In unserem Falle erscheint eine Abhängigkeit der bildlichen Darstellungen des Elisabethaltares vom Spiel besonders wahrscheinlich, wenn man in Betracht zieht, daß der Maler der Altarbilder Johannes von der Leyten dieselbe Persönlichkeit ist wie Johannes Moler,[10]) der im Stadtprotokoll im Jahre 1526 als „Brudermeister" der Marburger Prozessionsbruderschaft genannt wird.[11]) Leider wissen wir nicht viel über seine Lebensdaten. Nur soviel steht fest, daß er einer alteingesessenen Marburger Künstlerfamilie entstammt, daß sein Vater, Maler Gerhart von der Leyten, dessen zweiter Sohn er war, von 1454—1503 wirkte, daß Johannes selbst nachweislich seit 1497[12]) als selbständiger Künstler auftrat, von 1520—1526 als Mitbaumeister der Pfarrkirche tätig war, 1526 als „Brudermeister der Prozessionsbruderschaft" genannt wurde und 1530 gestorben ist. Es ist also nicht unmöglich, daß er schon 1481 in der Prozessionsbruderschaft war und selbst bei der Aufführung des Elisabethspiels mitgewirkt hat oder als Zuschauer zugegen war; denn immer schon wird in ihm, dem späteren Brudermeister, ein besonders reges Interesse für die geistlichen Spiele geflammt haben. Wenn auch das nicht der Fall wäre, so werden sein Vater oder andere Zuschauer[13]) oder Mitspieler jenes Le-

7. Springer führt aus, daß die Gruppierung von zahlreichen kostümierten Personen in symmetrischen Gruppen der Bühne das Aussehen von lebenden Bildern gab, die sich von den Mysterienspielen loslösten und so einen gewissen Uebergang vom Spiel zum Bild bedeuten. (Ikonogr. Stud. S. 131.)

8) Vgl. Springer, Ikonogr. Stud. S. 127.

9) Weber S. 8.

10) Bücking, S. 56f. hat nachgewiesen, daß „Johannes Moler" der Künstlername von Johannes von der Leyten ist.

11) Vgl. Bücking S. 49, 57; Küch (Ztschr. d. Ver. f. hess. Gesch. u. Landesk.) S. 191ff; Neuber S. 12ff. — Der Umstand, daß in Oberammergau z. B. noch heute Bildschnitzerei und Passionsdarstellung Hand in Hand gehen, beruht sicher nicht auf reinem Zufall, sondern dürfte auch den innigen Zusammenhang zwischen bildender und darstellender Kunst bestätigen.

12) Küch (Hessenkunst). Das ist aber noch kein Beweis dafür, daß er damals erst den Kinderschuhen entwachsen war. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, daß er vorher auf Wanderschaft gewesen ist, um nach damaliger Sitte in fremder Lehre sein Können zu vervollkommnen. Verwandtschaft seiner Kunst mit westfälischen und niederrheinischen Bildern (Neuber S. 14) deutet darauf hin.

13) Zuschauer war wohl auch Ludwig Juppe, der als Künstler und Sprößling einer Künstlerfamilie sicher auch großes Interesse für das Spiel

gendenspiels oft und gern von dem Elisabethleben erzählt haben, sowie es sich einst anschaulich vor ihren Augen abgerollt hatte, besonders zur Zeit, da unter dem tatkräftigen Landkomtur des Deutschen Ritterordens Dietrich von Kleen (1489 bis 1515) die Ausstattung der Elisabethkirche einen neuen Aufschwung nahm und die Gemüter aufs neue für ihre große Heilige begeisterte. Außerdem verkörpern sowohl Juppe als auch von der Leyten gern heimische Verhältnisse in ihren Kunstwerken,[14]) ein Grund mehr anzunehmen, daß sie mit Bewußtsein auf die Szenen jenes Spiels zurückgegriffen haben.[15])

Nach alledem ist es wahrscheinlich, daß unsere Künstler diejenigen Szenen dargestellt haben, die vorher im Spiel aufgeführt worden sind.

Die Altarbilder selbst könnten ihrer ganzen Komposition und Anordnung nach eine Wiedergabe von Bühnenbildern sein. Man beachte z. B. in Juppes Skulpturen die Gruppierung der Personen in bühnenartigen Nischen, im linken Felde des linken Flügels die Teppichwand, die an die Teppichwand der Mysterienbühne[16]) erinnert, die Dreiteiligkeit der Bilder, die aus der dreiteiligen mittelalterlichen Bühne übernommen sein mag.

Die Zerlegung einer Begebenheit in einzelne zusammengehörige Akte, ihre Darstellung auf demselben Hintergrund und das damit verbundene wiederholte Auftreten derselben Personen in einer Bildeinheit[17]) sind vollends Eigenheiten, die in den Gesetzen der bildenden Kunst nicht ihre Erklärung finden. Vielleicht wurzeln sie in dem Versuch des Künstlers, das zeitliche Nacheinander des Spiels in diesem unsinnigen Nebeneinander festzuhalten. Auch das Zusammenzwängen von räumlich und zeitlich weit auseinanderliegenden Begebenheiten in einen Rahmen[18]) ist der bildenden Kunst wesensfremd, ist aber ganz charakteristisch für die Raumverhältnisse der mittelalterlichen Bühne, ist also vielleicht aus dem Spiel entnommen.

---

zeigte, der besondere Beziehungen zum Deutschen Orden hatte und nach einer Urkunde 1486 schon verheiratet war. (Neuber S. 19.)

14) Küch (Hessenkunst); Neuber S. 55. Es ist leicht möglich, daß das Elisabethspiel wiederholt aufgeführt worden ist, wie ja in Oberhessen häufig die Spiele öfter dargestellt wurden (vgl. die Tabelle bei Zimmermann S. 12ff.). Daß wir über eine abermalige Aufführung des Elisabethspiels keine Nachricht haben, besagt nichts gegen unsere Vermutung, da die Rechnungsbücher der Stadt von 1500—1510 fehlen. Damit wäre also die Möglichkeit erwiesen, daß unser Spiel auch später noch aufgeführt worden sei, und daß also nicht mehr ein so großer Zeitunterschied zwischen Spiel und Fertigstellung des Elisabethaltars besteht. Damit gewinnt unsere Hypothese an Wahrscheinlichkeit.

15) Gern richteten sich auch die bildenden Künstler des Mittelalters in ihren Motiven nach bereits bestehenden Bildwerken, so daß sich mit der Zeit für gewisse Darstellungen bestimmte Typen herauskristallisiert haben. Die Bilder des Elisabethaltars aber stimmen weder in der Szenenauswahl noch in ihrer Ausführung mit den älteren Elisabethzyklen der Kirche, den Glasmalereien der Fenster, den Darstellungen am Sarkophag (Schmoll S. 33ff.), den Malereien hinter dem Elisabethaltar (Neuber S. 69, Anm. 1), überein. Darum kommen für die Altarbilder sicher andere Quellen in Betracht.

16) Vgl. Weber S. 144.

17) Vgl. z. B. die Darstellungen des linken Altarflügels (vom Beschauer aus gerechnet), die in drei Einzelbildern das Mantelwunder darstellen.

18) Meyer S. 178. Vgl. die Flügelbilder, besonders die linke Darstellung des rechten Altarflügels, die im Vordergrunde Ludwigs Auszug in den Kreuzzug, im Hintergrunde Elisabeths Vertreibung und Banfis Besuch in Elisabeths Hütte zu Marburg zeigt.

Wenn trotzdem keine direkte Beeinflussung der Altarbilder durch das Spiel stattgefunden haben sollte, so darf man nicht außer acht lassen, daß jeder Künstler im Anschauungskreis seiner Zeit wurzelt, vor allem im Mittelalter mit seiner besonderen „Vorliebe für engste Verkettung der einzelnen Gedankenkreise und ihre Konzentration auf einige wenige Hauptpunkte."[19]) Die Künstler des Elisabethaltares und der Dichter des Spieles lebten im wesentlichen in derselben Zeit, nämlich um die Wende des 15. Jahrhunderts. Sie werden also beiderseits die Elisabethlegende so dargestellt haben, wie sie damals in Marburg geläufig war. Darum darf man auch aus diesem Gedanken heraus die Altarbilder zur Bestimmung des wahrscheinlichen Inhaltes unseres Spiels heranziehen.

Tatsächlich zeigen sie einen Stand der Legende, wie er im 15. Jahrhundert, etwa in Rothes Thüringer Chronik, zutage tritt. Das Rosenwunder ist damals zwar schon vereinzelt in die Elisabethlegende eingedrungen, ist aber noch nicht volkstümlich geworden, fehlt daher auch hier noch. Folgende Szenen werden dargestellt:[20])

1. Elisabeths Freigebigkeit dem Bettler gegenüber und das Mantelwunder.[21])

2. Jhre Sorge für die Aussätzigen und das Wunder vom Conzifixus im Bett.[22])

3. Jhre Geißelung durch Konrad von Marburg.[23])

4. Abschied des Landgrafen Ludwig von Elisabeth, seiner Mutter und den Kindern.[24])

5. Vertreibung der Fürstin samt ihren Kindern und einer Dienerin von der Wartburg.[25])

6. Der Undank der Bettlerin, die Elisabeth in den Straßenkot stoßt. (Im Hintergrund ein Schweinestall, in dem die Vertriebene Obdach fand.)[26])

7. Elisabeths und ihrer Kinder und Dienerin Kirchgang zu Eisenach.[26])

8. Besuch des Abgesandten ihres Vaters in ihrem armen Gemach in Marburg.[27])

---

19) Springer, Quellen der Kunstdarstellungen S. 30.

20) Photographien der Altarbilder erhält man beim Kunsthistorischen Seminar zu Marburg. — Vgl. auch Schmoll S. 56ff.

21) Vgl. Rothe, Chronic. col. 1705f.

22) Vgl. ebenda col. 1707. Theod. v. Apolda II, 1 gab die erste Veranlassung zu dieser Legende.

23) Vgl. Rothe, Chronic. col. 1715.

24) Vgl. ebenda col. 1716. Die Bilder zeigen zwei fast gleich große Mädchen. Es liegt also die spätere Legende vor, daß Elisabeth zwei fast gleichaltrige Töchter Sophie hatte; damit stimmt Rothe, Chronic. col. 1704, 1707f. überein. Dagegen fehlt Elisabeths jüngstes Kind Gertrud, die nach Ludwigs Tod vor der Vertreibung geboren wurde. Vgl. Rothe, Chronic. col. 1719.

25) Vgl. Rothe Chronic. col. 1719. Zur Entstehung der Vertreibungslegende aus der Tatsache der moralischen Vertreibung vgl. Libellus de dictis quatuor ancillorum S. 33, 63; Boerner S. 453ff.; Heymann S. 11ff.; Huyskens, Elisabeth S. 809ff., Quellenstud. S. 53ff.; Mielke S. 62f.; Wenck (Wartb.) S. 200f., Vortrag S. 19ff., Quellenuntersuchung S. 490ff.

26) Vgl. Rothe, Chronic. col. 1719ff.

27) Vgl. ebenda col. 1715.

9. Ihr Tod, die Totenfeier und die Erhebung ihrer Gebeine in Gegenwart Kaiser Friedrichs und geistlicher Würdenträger.[28])

II. Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts.

Mit dem Aufblühen der Reformation wurden die Mysterien, besonders die Legendenspiele sehr zurückgedrängt. Im Schuldrama der Jesuiten jedoch lebten sie weiter fort. Diese bevorzugten zwar Heilige, die in irgend einer Beziehung zu ihrem Orden oder zur Schule stehen, oder Schutzheilige des Landes, des Bistums oder der betreffenden Stadt,[1]) warum ihnen die franziskanisch gesinnte Landgräfin von Thüringen recht fern stand. Dennoch berichten die Annales Gymnasii Confluentini (1579—1688) zum Jahre 1617 die wirkungsvolle Aufführung eines Elisabethspieles im Coblenzer Kolleg. „Secundum meridiem in scenam producta sancta Elisabeth Ungariae regis filia ad septimam prope modum tenuit populoque placuit."[2])

Die Aufführung ist in ihrer großen Ausdehnung charakteristisch für die übliche Länge der Jesuitendramen, über die vielfach Klagen laut wurden.[3]) Von dem Text des Spiels fehlt bisher jede Spur.

III. Oratorium des 18. Jahrhunderts.

Der katholische Hof in Wien verherrlichte gern seine höfischen und kirchlichen Feste durch Opern und Oratorien, besonders unter den kunstliebenden Kaisern Leopold I., Joseph I. und Karl VI. (1712—1740). Damals beherrschten italienische Musiker mit ihrer Kunst die Höfe.[1]) So wurde zum Namenstag der edlen, frommen und wohltätigen Gemahlin Kaiser Karls VI., der Kaiserin Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel, am 19. November 1730 die Cantate Elisabetta als Tafelmusik[2]) unter dem berühmten Hofkapellmeister Johann Josef Fuchs gegeben. Der Dichter des Textes ist Franc. Brunamonti, der Komponist Giovanni Perroni, Violoncellist

28) Vgl. ebenda col. 1727 f. Die starke Berücksichtigung der künstlerisch wenig fruchtbaren Marburger Ereignisse erklärt sich wohl aus einem gewissen Lokalpatriotismus. — Die Vermutung liegt nahe, daß auch Eisenach im Mittelalter seine heilige Fürstin dramatisch gefeiert haben mag, da dort das geistliche Spiel schon früh eine Stätte fand. Man denke nur an die bei Caes. v. Heisterbach S. 26 erwähnten Passionsspiele (1227) und an das berühmte Spiel von den 10 Jungfrauen zu Anfang des 14. Jahrhunderts. Nach schriftlicher Mitteilung der Direktoren der Staatsarchive zu Dresden und Weimar, wo die auf die Wartburg bezüglichen Schriftstücke untergebracht sind, ist ihnen in ihren Akten nie eine Spur solch eines E.-Spiels begegnet. Das erklärt sich wohl daraus, daß in Thüringen die Wettiner zur Herrschaft gekommen waren, die nicht von E. abstammen und naturgemäß auch nicht so großes Interesse für sie hatten wie das hessische Fürstenhaus zu Marburg, das jahrhundertelang seiner hohen Ahnfrau große Verehrung zollte.

1) Duhr, Bd. I. S. 325 ff.; Bd. II, 1, S. 676 ff.
2) Nach einer durch das Historische Archiv zu Köln übersandten Abschrift aus den „Annales".
3) Duhr, Bd. II, 1, S. 670.

1) Köchel, S. 23 ff., 82 ff., 174 ff.
2) Ebenda S. 547, Nr. 671.

der Kaiserlichen Hofkapelle, dessen „embesigkeit" und „unermietenden fleiß in allen diensten" von Fuchs gelobt wird.[3])

Man weiß nichts Näheres über „Elisabetta".[4]) Man weiß nur allgemein, daß die Wiener Oratorien jener Zeit, wenn sie auch nicht direkt auf der Bühne dargestellt wurden, doch „dem Dramatischen bei weitem näher als dem Kirchlichen" standen,[5]) und daß damals über großen Mangel an Sopranen geklagt wurde,[6]) der sich bei der gesanglichen Ausführung unserer Cantate unangenehm bemerkbar gemacht haben mag.

Im übrigen geht dem Zeitalter seichter Aufklärung jegliches Verständnis für das Zarte und Feine der Legende ab.

IV. Drama des 19. und 20. Jahrhunderts.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts dämmert mit dem allmählichen Abebben des Rationalismus bereits leise die Erkenntnis von dem Wert der Legende auf. Thomas Abt, Justus Möser Ursinus und der wandelbare Wieland beginnen ihn zu ahnen; doch es bedurfte erst des warmen Eintretens durch Herder und die Romantiker für die verpönte Dichtungsgattung, ehe sie in ihrer ursprünglichen Frische und schlichten Innigkeit wieder heimisch wurde in Kunst und Poesie.[1])

Außerdem weisen das 19. und 20. Jahrhundert noch eine Reihe besonderer Momente auf, die speziell auf die Elisabethdichtung anregend gewirkt haben.

Im Jahre 1836 erschien das glänzend geschriebene Elisabethleben von Graf von Montalembert[2]) und bald darauf die gute deutsche Uebersetzung von Städtler, die eine außerordentlich weite Verbreitung fand. Dasselbe gilt von Alban Stolz' edelschlichtem Legendenbüchlein vom Jahre 1863.

Die stilvolle Erneuerung der altersgrauen Wartburg von 1847 bis 1867 durch Großherzog Karl Alexander und später durch Kaiser Wilhelm II. lenkte von neuem das Interesse auf die Herrenburg und ihre Vergangenheit. Insbesondere haben die sinnigen Meisterwerke von Moritz von Schwind in der Elisabethgalerie, „Die sieben Werke der Barmherzigkeit" und das Elisabethleben in 6 Fresken, auf manchen Dichter anregend gewirkt.

Einen weiteren Markstein in der Elisabethverehrung und -dichtung bedeutet die Erklärung der Heiligen zur Patronin der deutschen Frauen und Jungfrauen und der Werke der Caritas und die

3) Ebenda, S. 407.

4) Obwohl nach Köchel zu seiner Zeit die Partitur in der Hofbibliothek zu Wien gewesen sein soll, so ist heute nach einer Wiener Mitteilung weder Text noch Partitur von „Elisabetta" in der Nationalbibliothek (frühere Hofbibliothek) vorhanden.

5) Köchel, S. 175.

6) Ebenda, S. 240.

1) Vgl. Merker, S. 29ff., 81ff.; Herders sämtl. Werke, herausgeg. von Suphan, 16. Bd., S. 387ff.; 28. Bd., S. 169ff.

2) Vgl. R. P. Lecannet, Montalembert, Paris 1910, Bd. I, S. 450, Comment Montalembert concut le projet d' écrire l' histoire de sainte Elisabeth. Vgl. auch S. 460ff.

Erhöhung ihres Festes „ad ritum II. cl. dupplicis“[3]) durch Papst Leo XIII. am 10. September 1885.

Schließlich weckte der 700. Geburtstag Elisabeths im Jahre 1907 neue Begeisterung in den Gemütern, in denen bereits durch das Aufblühen der Neuromantik religiöse Hochstimmung entfacht war.

Der Weltkrieg mit seinem Leid und seinen heldenmütigen Liebeswerken hielt naturgemäß die Erinnerung an die Fürstin der Caritas lebhaft rege.

Man wird sich nach alledem nicht wundern, wenn gerade das 19. und 20. Jahrhundert so überreich an dramatischen Elisabethdichtungen sind, und wenn ihre Zahl besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beträchtlich anwächst.[4])

1813: A. v. Arnim, Auerhahn.
1816: I. Vogel, Elisabeth.
1825: Ch. Kuffner, Heinrich von Ofterdingen.
1828: Fouqué, Der Sängerkrieg auf Wartburg.
1845: Richard Wagner, Tannhäuser.
1848: Charles Kingsley, The Saint's Tragedy.
1855: P. Spangenberg, Elisabeth von Thüringen, (deutsche Uebersetzung von Kingsley, The Saint's Tragedy).
1856: J. Schöpf, Die hl. Elisabeth.
1862: F. Liszt, O. Roquette, Die Legende von der hl. Elisabeth.
1865: H. Reusch, Das Rosenwunder.
1867: Kinderspiele beim Wartburgjubiläum.
1873: Scheffel, Der Brautwillkomm auf Wartburg.
1875: Petrick, Konrad von Marburg.
1876: R. Weissenhofer, Die hl. Elisabeth.
1879: A. Möder, Das Rosenwunder der hl. Elisabeth.
1879: F. X. Himmelstein, Die hl. Elisabeth.
1886: A. v. Freydorf, Die Rosen der hl. Elisabeth.
1887: H. v. Stein, Die hl. Elisabeth.
1887: F. W. Hosäus, Die hl. Elisabeth, geistliches Spiel mit Chören.
1889: H. F. Müller, Die hl. Elisabeth, Oratorium.
1890: F. Bonn, Die hl. Elisabeth.
1891: W. Henzen, Die hl. Elisabeth.
1891: J. Baltz, Die hl. Elisabeth, Oratorium.
1892: A. Trabert, Elisabeth, Landgräfin von Thüringen und Hessen.
1894: F. Klasen, Heinrich Raspe.
1895: Norbert (Stock), Von St. Elisabeths Jugend.
1898: M. Gabriela, Die hl. Elisabeth.
1904: F. Lienhard, Die hl. Elisabeth.
1907: J. Bauer, Die hl. Elisabeth.
1907: B. Monacensis, Die hl. Elisabeth.
1907: M. Paula, St. Elisabeth.
1907: F. Stockhausen, Die hl. Elisabeth.
1908: A. Rest, Tannhäuser.
1910: J. F. Humpf, Der Tannhäuser.
1911: Th. Birt, Die hl. Elisabeth.
1911: L. Heitzer, St. Elisabeth.

3) Kleibold Nr. 42, S. 86.
4) In den eingerückten Stücken ist die Elisabeth-Legende nur flüchtig gestreift.

1915: E. v. Buchholtz, Das Leben der hl. Elisabeth.
o. J.: A. Jacoby, Der Landgräfin Frühlingsfest.
o. J.: K. Siebert, St. Elisabeths Heimgang.
o. J.: Th. Lang, St. Elisabeths Weihnachten.
1918: L. Nüdling, Elisabethrosen.
1918: J. Kaufmann, Die hl. Elisabeth.
1920: M. v. Gottschall, Die Rosen der hl. Elisabeth.
1921: E. M. Cranz, Das Spiel von der hl. Elisabeth.
1922: B. Schönfeldt, Die hl. Elisabeth.
Elisabeth-Film, bearbeitet von K. Frey nach Alban Stolz.
1927: K. Röttger, Die hl. Elisabeth, Legendenspiel.
o. J.: Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth (erschienen bei Habbel-Regensburg).
o. J.: B. Heuser, Das Leben der hl. Elisabeth.
o. J.: E. Eckert, Die hl. Elisabeth, Weihespiel.

1. Romantik.

Achim von Arnim hat im Auerhahn (1813) die Elisabethlegende mit der Sage von Otto dem Schützen und der Auerhahnfabel verknüpft.[5]) Sie dient zunächst zur Charakterisierung Heinrichs des Eisernen. Man erschrickt vor seinem Zorn über die Stiftung der Edelsteine für St. Elisabeths Schrein[6]) und spürt seinen Spott über die Volksprozession zum Marburger Elisabethbrunnen.[7]) Diese Wallfahrt ermöglicht auch die charakteristische Einführung von Heinrichs klösterlich frommem Aeltesten und leitet so den kommenden Konflikt geschickt ein. Man beginnt zu ahnen, daß daraus nur Unheil entstehen kann, wenn der Eiserne — dem gesetzlichen Willen des Vaters und der natürlichen Veranlagung seines Aeltesten zum Trotz — diesen aus seinen weltfernen geistlichen Träumen herausreist und zum Regenten bestimmt, während er den weltfrohen Otto ins Kloster schickt.

Heiligenhaß und Habgier trieben den Eisernen einstmals sogar zum Eindringen in die Elisabethkirche zum Raub der Edelsteine des Sarkophags.[8]) Da zeigte ihm in echt romantischer Weise ein Traum die hl. Elisabeth mit Rosen und den bewußten Edelsteinen — wie eine Erscheinung aus Himmelshöh. Sie linderte seines Vaters Pein im Fegefeuer. Dieser bereute bitter seinen letzten Willen, „er seh' darin den Untergang von seinen Enkeln, und daß ein neuer Stamm in Ottnit zu dem Throne steige.[9])

Heinrich mißversteht diese Weissagung dahin, daß Ottnit darnach trachte, sich durch Mord der letzten Sprößlinge des landgräflichen Geschlechtes zu entledigen, um selber den Thron zu besteigen. Er weiß es ja nicht, daß auch Ottnit der gesetzliche Sohn seines Vaters ist, daß also auch in ihm das alte Geschlecht weiterleben würde. So sieht er in der Weissagung nur eine Verdeutlichung und Bekräftigung einer alten Volkssage, nach der das landgräfliche Geschlecht zu-

5) Vgl. Noll S. 19ff., 71ff.
6) Arnim I, 4, S. 30. (Bei Zitaten aus Dramen bezeichnet die röm. Ziffer den Akt, die folgende arabische Ziffer die Szene.)
7) Ebenda I, 7, S. 36f.
8) Ebenda III, 3, S. 82ff. Die geschichtliche Grundlage mögen der Raub von Elisabeths Gebeinen durch Philipp den Großmütigen und die Plünderung der Edelsteine in der napoleonischen Zeit bilden.
9) Ebenda III, 3, S. 84.

grunde gehen sollte mit dem Tode des Auerhahns, in den sein Ahnherr Asperian, ein leidenschaftlicher Jäger, verwandelt worden ist; und den letzten Auerhahn in Thüringens Wäldern hatte Ottnit bereits tot heimgebracht!

Wenn Heinrich früher den frommen Glauben des Volkes höhnte, so beginnt er jetzt zu ahnen, daß doch ein tiefer Wahrheitskern darin enthalten sein mag. Aber diese Erkenntnis führt ihn nicht zur Unterwerfung, sondern spannt seinen titanischen Göttertrotz nur noch höher; er will dem Schicksal, das seinem Geschlechte droht, mit Gewalt in die Arme greifen, will Ottnit töten, um die Weissagung zunichte zu machen, und wird gerade dadurch zum grauenvollen Werkzeug des Verhängnisses: In finsterer Nacht tötet er an Stelle des verhaßten Ottnit seinen eigenen Sohn Otto und sinkt gleichzeitig, selbst tötlich getroffen von seinem Gegenüber, nieder mit der furchtbaren Erkenntnis, daß er selber der Vernichter seines Geschlechtes ist und Ottnit die Bahn zum Thron freigemacht hat.

Dennoch wird man Arnims Werk nicht direkt eine Schicksalstragödie nennen dürfen, wenn es auch hart daran grenzt; denn in Heinrich des Eisernen eigenwilliger, jähzorniger und verbitterter Gemütsart liegt der tiefere Grund für die schaurige Selbstzerfleischung des landgräflichen Geschlechtes. Jener böse Traum in der Elisabethkirche gibt den Anstoß dazu und lenkt unsere bald phantastisch und frischsprudelnde, bald schaurig dahinrauschende „Geschichte in 4 Handlungen" schnell zur grausigen Katastrophe und verdeutlicht die bei den Romantikern beliebte Schicksalsidee, die schon in der Auerhahnfabel angeklungen ist.

Klingsors Werbung um Elsbeth von Thüringen für Ludwig von Ungarn (!) schildert Christoph Kuffner im Heinrich von Ofterdingen[10]) (1825); Klingsors Weissagung von Klein-Elsbeths Geburt, einen Lieblingszug der alten Legende,[11]) bietet Baron de la Motte Fouqué in seinem schwülstigen Dichterspiel der Sängerkrieg auf der Wartburg[12]) (1828). Von hier aus ist nur noch ein kleiner Schritt, Elisabeth bei jenem berühmten Dichterringen persönlich auftreten zu lassen; und diesen Schritt vollzog Richard Wagner.

Auch ein Spätling der Romantik Josef Viktor Scheffel, dessen Leben und Dichten innig mit der Wartburg verknüpft ist, läßt in seinem lyrischen Festspiel Brautwillkomm auf Wartburg (1873) die hl. Elisabeth auftreten. Dieses szenische Huldigungsgedicht mit seiner lebhaften Rhetorik hat keinen besonderen literarhistorischen Wert. Nichtsdestoweniger ist es ein genialer Gedanke, die Hauptvertreter der drei bedeutendsten Kulturepochen der Wartburg auftreten zu lassen, ein Gedanke, den später Lienhard in seiner großangelegten Wartburgtrilogie aufgreift.

Den Beziehungen ihrer Dichterin zum Scheffelkreis verdankt die Legende in drei Akten Die Rosen der hl. Elisabeth (1886) ihre Entstehung und ihren lyrisch-romantischen Charakter in aristokratischer Grundfärbung: Alberta Wilhelmine Henriette von Freydorf, Gattin des badischen Justizministers, stammt aus der alten

10) I, 2, S. 341.
11) Vgl. z. B. Theod. v. Apolda, col. 118; Rothe, Chronic. col. 1698 f.
12) II, S. 210 ff.

kurhessischen Adelsfamilie von Cornberg, die ihre Ahnen mit Stolz auf die hl. Elisabeth zurückverfolgen kann. Die „ebenso schöne als geist- und gemütreiche“[13]) Frau war der Mittelpunkt eines geselligen kunstliebenden Kreises, dem auch Scheffel und seine Mutter Josephine angehörten. In den letzten Lebensjahren des Dichters war Alberta ihm sogar eine vertraute Freundin.[14]) Da mag manch' zündender Funke aus Scheffels Begeisterung für Wartburg-Vergangenheit in ihre empfängliche Seele gefallen sein, an dem sich ihre eigene Verehrung für die hohe Ahnfrau noch mehr entzündet hat. — Scheffel hat ihr poetisches Schaffen stets warm gefördert. Sie dichtete Romane, Novellen und Märchen, gab auch mehrere Märchen von Josephine v. Scheffel heraus unter dem Titel „In der Geißblattlaube“.

Auch der Entwurf zu ihrem Legendenspiel stammt von Scheffels Mutter, einer großen Verehrerin der heiligen Elisabeth und der Gründerin des Karlsruher Elisabethenvereins.

„Dies Buch der heiligen Elisabeth
War ihres Lebens letzter Lichtgedanke;
Sie tauchte nur die Feder dazu ein
Und schrieb in jubelnder Begeisterung
Die ersten anmutsvollen Zeilen nieder.“[15])

„In dankbarer Erinnerung“ hat dann Alberta das Spiel vollendet, sowie Frau Josefine es ihr in der Geißblattlaube oft erzählt hatte.

„Wo es gelungen, hat ihr Geist geholfen;
Was mangelhaft, das tat die Schülerin,“[15])

sagt Alberta in liebenswürdiger Offenheit.

In dem Spiel wird das Rosenwunder psychologisch fein aus einem Eifersuchtsmotiv heraus entwickelt. In dieser — von der Legende abweichenden Auffassung steht es einzigartig da. Ludwigs spätere Strenge, die in anderen Dichtungen wie in der älteren Sage in der Rosenszene so unvermittelt eintritt, wird hier durch sein heftiges Temperament glaubhaft gemacht. So wird er auch ungehalten, da Elisabeth trotz seiner wiederholten Bitten vor Gästen ohne Mantel erscheint. Aber mag ihm auch ihr übertriebenes Wohltun unvernünftig erscheinen, ihr reines, treues Wesen dünkt ihm über jeden Zweifel erhaben. Noch will er daher Heinrich kein Gehör schenken, als dieser geheimnisvolle Andeutungen über Elisabeths Schönheit, des Grafen Forgatsch schwärmerische Verehrung für sie und über ihren Handschuh macht, den der Graf als Zeichen ihrer besonderen Huld als Helmzier trage. Aber seine heftigen Antworten beweisen, daß doch schon ein Fünklein Eifersucht übergesprungen ist in seine Seele, und daß es nur eines kleinen Windstoßes bedarf, um diesen glimmenden Funken zur verzehrenden Flamme zu entfachen. Es kommen ihm ernste Bedenken, ob es auch weise sei, Elisabeth in ihrem unbeschränkten Wohltun gewähren zu lassen. Er bittet den Himmel um ein besonderes Zeichen für den

13) Vgl. Pataky S. 232f.; Proelss; Weech S. 142.

14) Wie nahe sie ihm gestanden, wie tief sie hineingeschaut hat in seine dichterischen Wartburgpläne, das beweist ihre biographische Skizze über den Dichterfreund in den Bad. Biographien, S. 365ff.

15) Freydorf, Anhang S. 113f.

rechten Weg. Dieses erbetene Himmelszeichen scheint ihm Elisabeths unfürstliches Gebaren zu sein, als er sie einstmals gegen die Sitte und sein Verbot, einsam, auf beschneitem Waldpfade auf dem Weg zu ihren Armen trifft. Dazu kommt, daß gerade in diesem Augenblick Graf Forgatsch von der Jagd zurückkehrt und tatsächlich Elisabeths Handschuh am Helm trägt. Da flammt glühendste Eifersucht in Ludwig auf; seine lang verhaltene innere Erregung bricht sich in heftigen Vorwürfen gegen Elisabeth Bahn. Auf Forgatsch' begütigende Bemerkung, daß er den Handschuh ja nur von einer Bettelidirne gekauft habe, der Elisabeth das Kleinod geschenkt, erreicht Ludwigs Erregung den Höhepunkt.[16])

Er reißt ihr gewaltsam das geraffte Kleid herunter und sieht darin herrliche Rosen. Ein überirdischer Glanz umstrahlt die Heilige, ferne Sphärenklänge klingen durch den schneebedeckten Tann. Das erst ist des Himmels Antwort auf Ludwigs Frage, eine wunderbare Bestätigung ihres Wohltuns und ihrer Engelunschuld, die Ludwig staunend und tief ergriffen anerkennt.

Das ist die Haupthandlung, die an sich schon stark lyrisch gefärbt ist, schon durch ihre Heldin Elisabeth, die — bei aller tatkräftigen Güte ein weltfremdes, verträumtes Märchenkind — von romantischem Schimmer umspielt ist.

Diese Hauptlinie wird häufig durch Episoden unterbrochen oder verliert sich in echt romantischem Schwelgen in lyrische Ergüsse, ins Märchenland der Sagen, ins Himmelreich der Wunder. Das erklärt sich wohl teilweise aus Albertas Absicht, alle Legenden, Sagen und Geschichten, die sie von ihrer toten Meisterin einst gehört, poetisch zu verewigen. — Wie überirdisches Himmelslicht durchstrahlt die Sternensymbolik das Leben Elisabeths.

Von besonderem Stimmungsreiz ist die Liebesepisode zwischen Walther von der Vogelweide und Bela, dem kecken, spröden Magyarenkind, das bei allem äußeren Leichtsinn ihrer Herrin und ihrem Trauten so goldtreu ist. Walther singt seine schwärmerische Liebe unter Belas Fenster jubelnd in den lauschenden Wartburgwald hinaus und ist darin Eichendorffs „Taugenichts" nicht unähnlich.[17])

Eine prächtige Gestalt ist Vargula in seiner herben, aber gemütvollen Männlichkeit. Mit rührender Treue steht er zu Elisabeth und dem jungen Fürsten Ludwig, obgleich er der entschwundenen Minnesängerzeit „ewig nachträumt", obgleich „sein Herz in Hermanns Bahre begraben liegt."[18]) Dieses liebevolle Verweilen bei der goldenen Minnesängerzeit und der breite Raum, der Walther von der Vogelweide gewährt ist, vertiefen noch die romantische Färbung der Legende.

In der Gestalt Vargulas mit seiner unglücklichen Liebe zur Wartburg und seiner Sehnsucht nach der alten Minnesängerzeit, die in den Quellen nicht begründet ist, scheint Alberta ihrem Dichterfreund Viktor v. Scheffel ein Denkmal gesetzt zu haben. Man spürt die innere Anteilnahme, mit der sie gerade diese Gestalt herausgearbeitet hat.

16) Freydorf III, 10, S. 104.
17) Freydorf II, 3, S. 51.
18) II, 1, S. 44.

Auch in der Sprachführung verrät sich Scheffelscher Einfluß.[19]) — Das Spiel ist in fünffüßigen meist reimlosen Jamben geschrieben und fließt sprachlich und rhythmisch leicht und poetisch dahin.

2. Wagners Musikdrama „Tannhäuser" (1845) und seine Nachahmungen.

Im Tannhäuser fand die Elisabeth-Legende sogar in das Musikdrama Eingang, und zwar in enger Verknüpfung mit der Sängerkrieg-Tannhäusersage. Was führte Wagner, dem Heiligenleben von Natur aus fernlagen, zu dieser Konzeption?

In der Einführung einer bedeutungsvollen Frauengestalt gingen ihm die alte Sage und Hoffmann „Im Kampf der Sänger" voran. Daß seine Wahl gerade auf die hl. Elisabeth fiel, ist wahrscheinlich einer äußeren Anregung von Grimms Sagen zu verdanken, die Wagner damals gern las.[1]) Außerdem mag Klingsors Weissagung bei E. T. A. Hoffmann,[2]) Bechstein,[3]) Grimm[4]) und schließlich Lucas' Ueberblick über die schriftlichen Ueberlieferungen der Sängerkriegsage innerhalb des Elisabethlebens[5]) sein Augenmerk auf die Heilige der Wartburg gelenkt haben; und wenn er seines Freundes Ettmüllers Ausgabe des Wartburgkrieggedichtes gekannt hat, so hat er dort sogar einen größeren Abschnitt aus Rothes Elisabethlegende abgedruckt gefunden.

Drei edlen Wartburgfrauen hat Wagner Züge für seine Elisabeth abgelauscht. Mehr äußerlich erinnert sie an die schöne junge Gräfin Mathilde, die Witwe des Grafen Cuno von Falkenstein, die in Hoffmanns „Kampf der Sänger"[6]) an die Stelle der Landgräfin Sophie des Wartburgskrieggedichtes getreten ist. Wolframs und Ofterdingens Neigung zu Mathilde spiegelt sich bei Wagner wieder. Auch Mathildens Bezauberung durch Ofterdingens Lieder, mit denen ihr ein ganz neues Leben in die Brust zieht, hat Spuren im „Tannhäuser" hinterlassen. Aber wie grundverschieden wirkt sich die Liebe in beiden Frauen aus. Elisabeths edles Wesen wird durch ihre Liebe zu Tannhäuser nur noch anziehender, und bei Tannhäusers Preislied auf den Liebesgenuß schwingt sie sich zur Schirmerin der reinen Liebe auf, wird sie zur sühnenden Dulderin. Erschreckend ist dagegen die Wirkung von Ofterdingens ruchlosen Liedern auf Mathilde.[7]) Hocherhaben steht also die Jungfrau Elisabeth über jener

19) vgl. z. B. „Willkommen, gottwillkommen! . . ." (Freydorf II, 9, S. 65) mit Scheffels Willkommgruß an die Wartburg. — Walther nennt sich selbst einen „aus dem Gefolge Frau Aventiurens". (Freydorf II, 9, S. 65.)

1) Wagner, Mein Leben, S. 311. In Grimms deutschen Sagen, Bd. II, 1918, S. 341, Nr. 555 wird nämlich unter der Ueberschrift „Der Wartburgkrieg" zitiert: „Jo. Rothe chronicon thuring. ap. Mencken II, 1697 bis 1700. Leben der hl. Elisabeth in altdeutschen Reimen ibidem 2035 bis 2045."

2) Kampf der Sänger, S. 64.

3) Sagenschatz und Sagenkreise des Thür. Landes, Bd. I, S. 41f.

4) Deutsche Sagen, a. a. O., S. 341ff.

5) Ueber den Wartburgkrieg, S. 4ff.

6) Vgl. Hoffmann, S. 39f.

7) „Nicht lange währte es, so war die Dame Mathilde in ihrem Wesen ganz und gar verändert. Mit höhnendem Stolz sah sie herab auf die anderen Meister . . . Es kam so weit, daß Heinrich von Ofterdingen die Gräfin

jungen Witwe, die außerdem in unklarer Liebe zwischen zwei Sängern hin- und herschwankt.

In ihrer edlen Frauenwürde und ihrem Schirmeramt erinnert Elisabeth mehr als Mathilde an die Landgräfin in der alten Sängerkriegsage. Wie dort Sophie den verfehmten Ofterdingen unter ihren Mantel nimmt,[8]) und ihn dadurch dem Leben erhält, so rettet hier auch Elisabeth den Tannhäuser vor dem Verderben, und zwar durch ihre Fürsprache vor dem Tod durch das Schwert, durch ihr Lebensopfer vor dem seelischen Untergang.

Aber in ihrer Gesamterscheinung wirkt sie wie eine legendarische Gestalt, die aus vergilbten Manuskripten unter des Künstlers Hand zu neuem wundersamen Leben erstanden ist. Hat doch der Künstler ihre schönsten Züge mit feiner Einfühlung der großen Wartburgheiligen abgelauscht. Er hat ihr darum auch ihren Namen gegeben und die innige Beziehung zwischen beiden schlicht und sinnig in Tannhäusers letztem Aufruf: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!" angedeutet.

Zwar sieht Tannhäuser von den bekannten Episoden der Legende ab. Er bringt Aenderungen, die mit der Idee des Dramas und ihrer künstlerischen Durchführung geboten waren: So legt er die Zeit des Sängerkampfes, der nach der Sage 1207 stattfand, und die Tage, da die Heilige als Jungfrau auf der Wartburg lebte, zusammen.[9]) So ist Landgraf Hermann ihr Oheim, nicht ihr Schwiegervater, und nichts vernimmt man von ihrem Verlöbnis mit Ludwig. Wie wäre es sonst auch möglich gewesen, daß die Jungfrau in reiner Liebe zu Tannhäuser entflammte, daß demjenigen, der das Wesen der Liebe am würdigsten besänge, ein Preis von der Hand Elisabeths verheißen wurde, „so hoch und kühn er wolle?"[10]) Wie hätte Wagner sonst in seinem Werk sein tiefstes Erleben verkörpern können, da damals all' sein Sehnen nach Erlösung in einer jungfräulichen Welt strebte![11])

Trotz dieser Abweichungen lebt die große Heilige in Wagners Elisabeth. Sein Seherblick, der ja immer zum „Kern der Erscheinungen" hindurchzudringen suchte,[12]) sah über die geschichtlichen Zufälligkeiten hinweg, um desto lebensvoller ihre Wesens-Züge zu erfassen und künstlerisch zu gestalten. So leuchtet der heitere Kindersinn der Heiligen in der herzerquickenden Glückseligkeit von Wagners Elisabeth bei Begrüßung ihres Sängerritters. Auch ihre innige,

---

Mathilde unterrichten mußte in der Kunst des Gesanges, und sie selbst begann Lieder zu dichten, die gerade so klingen sollten wie die, die Ofterdingen sang. Seit dieser Zeit war es, als schwände von der berückten Frau alle Anmut und Holdseligkeit. Alles vernachlässigend, was zur Zierde holder Frauen dient, sich alles weiblichen Wesens entschlagend, wurde sie zum unheimlichen Zwitterwesen, von den Frauen gehaßt, von den Männern verlacht." Hoffmann S. 46 f.

8) Rothe, Auct. Rhytm. col. 2039 u. Chronic. col. 1697; Bechstein, Bd. I, S. 36. Im mittelhochd. Gedicht heißt es: „diu fürstin sprach: sweme ich mîn hant ie bôt . . ." usw. (Ausg. von Simrock, S. 49.)

9) In Wirklichkeit wurde Elisabeth erst 1207 geboren und sah nur als Kind den Glanz von Hermanns Hof.

10) Wagner, W., Bd. II, II, 4, S. 21.

11) Vgl. Wagner, Eine Mitteilung an meine Freunde, W. Bd. IV, S. 258 ff.

12) Vgl. ebenda S. 272.

reine Liebe zu Tannhäuser, auf derem zarten Hintergrund sich ihre heldenmütige Entsagung nach jenem verhängnisvollen Sängerkampf so großartig und herb, fast erschreckend abhebt, entspricht durchaus dem Geiste der Legende, die mit rührender Schlichtheit Sankt Elisabeths Liebe zu Ludwig, aber auch ihr starkes Entsagen an seiner Leiche [13]) schildert. Klingt nicht auch ihr letztes Gebet mit seinen aszetischen Tiefklängen wie das Beten und Kämpfen der Heiligen? Spiegelt sich nicht in ihrer selbstlosen erbarmenden Sühnetat für Tannhäusers Heil der tiefste Charakterzug St. Elisabeths, ihre selbstlose erbarmende Menschenliebe, wieder?

Ihr fürbittendes Erbarmen erinnert außerdem an die Gottesmutter. In mystischem Ahnen erschaut Tannhäuser in beiden die Wesensgleichheit ihrer hohen Sendung, und beide scheinen in seiner Phantasie zu einem unendlich reinen jungfräulichen Wesen zu verschmelzen, zu „des Himmels Mittlerin", in der „sein Heil ruht".

Auch leise Anklänge an Gretchen im Faust lassen sich wahrnehmen. „Wie Gretchens Verklärung Faust zu höheren Sphären hebt, so weicht der höllische Liebeszauber, dem Tannhäuser unrettbar anheimfällt, . . . vor der Lichtgestalt der Elisabeth."[14]) Ganz gewiß ist damit auch die herbe Tragik der alten Tannhäuserballade in unserem Musikdrama wesentlich abgeschwächt. Aber es wäre eine Verkennung der Eigenart und Tiefe des Kunstwerks, wenn man Wagner daraus einen Vorwurf machen wollte. Tannhäusers Untergang würde eine Preisgabe der erhabenen Erlösungsidee bedeuten.

In der Entwicklung Tannhäusers springt die hohe dramatische Bedeutung Elisabeths sofort ins Auge. Sie ringt mit Venus um seine Seele. Auf Elisabeth richtet sich sein edleres Streben, das im Venusberg und in der Menschenwelt unbefriedigt bleibt. An ihrem Wesen mißt er das seinige, an ihrem Wollen seine Pläne. Sie ist ihm der Stern, der im Dunkel leuchtet und dem Wandermüden den Weg zeigt. Sie ist schließlich auch die Trägerin der Erlösungsidee. So ist sie die Lenkerin von Tannhäusers Taten und Geschicken, der ideelle Mittelpunkt der Handlung.

Elisabeth steht aber nicht sofort als Vollendete vor uns, sie entwickelt sich erst im Laufe des Sängerkampfes aus einem ahnungslos-kindlichen Wesen zur Seelengröße der Entsagung und Sühnebereitschaft.

„Für ihn nur will ich flehen,
Mein Leben sei Gebet,"[15])

das ist die große Sühneidee, die fortan ihr Leben und Kämpfen ausfüllt, und die sich schließlich in ihrem letzten Gebet zur Vollendung, zur bewußten Selbstaufopferung für sein Heil verklärt.

Nach allem ist es einleuchtend, daß die Schöpfung dieser herrlichen Frauengestalt eine „in ihrer unendlichen Einfachheit großartige Tat ist, die, ohne irgendwelche (wesentliche) Züge in den Quellen zu ändern, mit einem Schlage eine zuvor nicht im entferntesten geahnte Dichtung schuf."[16])

---

13) Z. B.: „si kuste on mit herzin unde mit munde mer denne tusind stunde." (Ködiz S. 45.) Vgl. auch Ködiz S. 62, 64.
14) Golther, Ges. Aufs. S. 57.
15) II, 4, S. 29.
16) Golther, (Bayr. Blätter) S. 137.

Was außerdem in besonderer Weise Wagners Drama zum Gemeingut der Kulturwelt macht, das ist sein tief-symbolischer allgemein menschlicher Ideengehalt. Es ist nicht nur die Tragödie eines einzelnen, sondern eine Menschheitstragödie, ist ein ergreifendes Abbild der Seelenkämpfe, die in der Brust eines jeden Erdgeborenen toben, der Kämpfe zwischen Sinnenlust und Reinheit, zwischen heidnischer und christlicher Weltanschauung, die tonsymbolisch in dem Ringen des Sirenenmotivs mit dem religiösen Thema zum Ausdruck kommen und in den Seelenkämpfen Tannhäusers und in dem Gegenspiel der Venus und Elisabeth plastisch dargestellt werden. Heldenmütiges Entsagen und sühnendes selbstloses Erbarmen tragen den Sieg über die irdischen Leidenschaften davon.

Mit diesem Sieg der Erlösungsidee, der in dem symbolischen Sieg der christlichen Heiligen über die heidnische Liebesgöttin verkörpert wird, und infolge der mittelalterlichen christlichen Atmosphäre, die das Ganze umgibt, zeigt das Drama eine christliche Tönung. Oder sind etwa göttliches Erbarmen, stellvertretende Sühne und fürbittende Macht der Heiligen nicht Zentralideen des Christentums, die in Christus und Maria ihre reinste Ausprägung gefunden haben? Allerdings triumphieren diese Ideen losgelöst vom Kirchenbegriff. Ja, Elisabeth, die einzige Vertreterin eines wahren, idealen Christentums, tritt in einen unverkennbaren Gegensatz zu dem offiziellen Vertreter der Kirche, dem Papst, der als erbarmungsloser Richter dem Wesen des Christentums innerlich fernsteht, da sie trotz seines Verdammungsurteils die erbarmende Sühnetat für sein Heil wagt. Gott selbst bestätigt ihr Tun durch das Stabwunder und zwingt den Papst und alle Welt zur Anerkennung der Wahrheit:

„Hoch über alle Welt ist Gott,
Und sein Erbarmen ist kein Spott."[17])

Wagner selbst aber, dem damaligen Anhänger Feuerbachs, lag jede christliche Tendenz weltenfern.[18]) Höchstens aus dramatischen oder allgemein künstlerischen Gründen hat er christliche Ideen in sein Werk hineingewoben. Sagt er doch ausdrücklich sehr scharf: „Wie albern müssen mir . . . die in moderner Lüderlichkeit geistreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem ‚Tannhäuser' eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen! Das Gedicht ihrer eigenen Unfähigkeit erkennen sie einzig im Gedichte dessen, den sie eben nicht begreifen können.[19])

Was Wagner verkörpern w o l l t e, das ist das Emporheben aus Schuld und Elend zu reinem Menschentum durch die Macht des E w i g - W e i b l i c h e n, wenn wir streben nach Vergeistigung, ent-

17) III, 2, S. 40.

18) Schleinitz sucht den christlichen Gehalt des „Tannhäuser" auszuschöpfen, geht aber in seiner Suche nach christlichen Motiven zu weit. In den entgegengesetzten Fehler verfällt Otto Hartwich in seiner geistreichen, stellenweise geistreichelnden und konstruierten Deutung des „Tannhäuser". (Wagner und das Christentum.) Wagner hatte damals nur tiefe Verachtung für das Christentum, besonders für die Kirche und das Priestertum, vgl. „Die Kunst und die Revolutionen" (1849), W. Bd. III, S. 14 ff. Erst nach Ueberwindung des Feuerbach'schen Einflusses spricht er anerkennend vom Christentum, so in „Was nützt diese Erkenntnis, ein Nachtrag zu ‚Religion und Kunst' (1880)", W. Bd. X, S. 260.

19) Wagner W., Bd. IV, S. 279.

sagende Liebe, selbstloses Sich-Hinopfern für das Heil des Geliebten als typische Züge edlen Frauentums ansprechen dürfen.

Alles das kommt nicht nur durch den Text zum Ausdruck, der neben poetischen Schönheiten auch manches Unpoetische und Geschraubte enthält, sondern auch durch die Musik, die als „Kunst des Ausdrucks" den vollen Gefühls- und Ideengehalt der Dichtung erst ausschöpft und vertieft.[20]) Gerade die Musik schildert die leisesten Stimmungsschwankungen, die sich in Worten gar nicht so fein und diskret ausdrücken lassen. Sie malt Leidenschaften mit solcher Treue und Glut, wie sie bisher kaum je dargestellt worden sind; jede Persönlichkeit schildert sie in charakteristischen Tönen. Wunderbar zart rein und innig umspielt sie Elisabeth. Aber ein durchgehendes charakteristisches Thema ist ihr noch nicht zuerteilt. Obgleich Wagner die Idee des Leitmotivs in unserm Drama schon energischer ausgebildet hat als in seinen Erstlingswerken, so hat er sie in ihrer ganzen dramatischen Fruchtbarkeit auch im „Tannhäuser" noch nicht so ausgewertet wie späterhin.

Außerdem ist der Erlebnisgehalt unseres Dramas die innere Voraussetzung für die Schöpfung des „Lohengrin". Im „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser" hatte sich ja Wagner aufwärts gesehnt nach einem reinen überirdischen Menschentum, und durch die Erlösung Tannhäusers fühlte er sich auch selber menschlich und künstlerisch erlöst und auf eine einsame Höhe gehoben: „Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie kaum mich umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe in die Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung."[21]) Das ist das innere Erlebnis, das er im „Lohengrin" gestaltet.

Der „Tannhäuser" ist also ein wichtiges Glied in der künstlerischen Entwicklung des Meisters, die sich schrittweise und mit strenger Folgerichtigkeit vollzogen hat: der Entwicklung vom Operndichter zum Musikdramatiker. Er ist der erste würdige Vertreter seines „Musikdramas" und Vorbereitung und Auftakt zu seinen späteren noch formvollendeteren Werken.[22])

Aus Wagners Werk ist die Gestalt der Elisabeth auch in andere Tannhäuserdichtungen eingedrungen. Adolf Rest hat in seinem deutschen Sagendrama in 7 Bildern „Tannhäuser" (1908) der Elisabethlegende mehr geschichtliche Einzelzüge entnommen als Wagner, vermag aber das Wesen der Heiligen und seine läuternde Kraft nicht im entferntesten so wahr und tief zu erfassen wie der Meister.

Tannhäusers Liebe zu Elisabeth hat Rest Wagners Drama entnommen. Dadurch aber, daß sie bereits die Gattin Ludwigs ist, der augenblicklich nur im Kreuzzug weilt,[23]) erhält die Handlung ein

20) Vgl. Wagner, Oper und Drama, W. Bd. III, S. 222ff., Bd. IV, S. 1ff.

21) Wagner, Mitteilung an meine Freunde, W. Bd. IV., S. 8.

22) Weitere Ausführungen über „Tannhäuser" (besonders nach der musikalischen Seite) erübrigen sich, da bereits eine reiche Literatur darüber vorliegt.

23) In IV, 3, S. 71 wird sein Heldentod vor Palästinas Mauern erwähnt. Nach der Geschichte hat Hermann seinen Sohn nicht überlebt. Er starb 1217 und Ludwig 1227 auf dem Wege zum Heiligen Land. Die Umdü-

wesentlich anderes Gepräge. Seine Liebe ist hier nicht der leuchtende Stern, der ihn aus der Macht des Venusberges erlöst, sondern gerade sie macht ihn furchtbar schuldig und treibt ihn hinein; denn erst als Elisabeth entrüstet seine leidenschaftliche Werbung abweist, reift in ihm der Entschluß, seinen Lebens- und Liebeshunger im Hörselberg zu stillen, dessen Lockungen er bisher tapfer widerstanden hatte. — Elisabeth selbst bleibt nicht unberührt von Tannhäusers Liebesglut, wenn sie auch schließlich jede unerlaubte Herzensregung tapfer niederringt. In dieser Neigung der Gattin Ludwigs zu Tannhäuser hat sie nichts gemein mit der geschichtlichen Heiligen, die mit beispielloser Innigkeit und Treue an ihrem Gatten hing. Sie steht auch nicht so hoch und rein da wie Wagners Jungfrau, der kein eheliches Band ihre Liebe zu Tannhäuser verwehrt. — Noch einen anderen hehren Zug vermissen wir bei Rests Elisabeth, nämlich jene edle Ausprägung höchster Selbstlosigkeit, die in Wagners Elisabeth dem grundgütigen Wesen der Wartburgheiligen so nahe kommt: in beiden Werken fleht Elisabeth vor dem Muttergottesbilde um den Tod. Aber was im Musikdrama selbstloseste Entsagungstat für das Seelenheil eines anderen ist, das ist bei Rest das Sühneverlangen für eigene Schuld. Auch tritt Elisabeth im Sagendrama in der allgemeinen Entrüstung beim Sängerkampf nicht schützend für Tannhäuser ein, sondern stürzt entsetzt von dannen.

Rests recht lose komponiertes Drama steht also nicht auf der reinen, idealen Höhe von Wagners Werk, es ist nur ein schwächliches Schattenbild des Musikdramas, wenn man ihm auch eine gewisse psychologische Durchführung der Entwicklung Tannhäusers und einzelne farbenfrische Kulturbilder aus jener Zeit nicht absprechen kann.[24])

Einige Berührungspunkte mit Rests Drama, aber stärkere Eigenart, die sich stellenweise zu krankhafter Ueberspanntheit steigert, weist die Tannhäusertragödie von Julius Felix Humpf (1910) auf.

Die ungesunde Häufung von Liebesverhältnissen (Tannhäuser-Elisabeth, Elisabeth-Ludwig, Ludwig-Guda, Guda-Tannhäuser, Ofterdingen-Guda) lassen zwar schon die Ueberfülle an Konflikten und die krankhafte, schwüle Atmosphäre des Ganzen ahnen; sie stören aber keineswegs die Einheit der Handlung, sondern stehen in ihrem verzwickten Ineinanderspielen ganz im Zeichen von Tannhäusers Leidenschaft zu Elisabeth, wirken teils bestimmend auf sie ein oder werden durch sie wesentlich bedingt und beherrscht. Nur der satirisch-humoristische 1. Akt, der Sängerkampf, steht zu lose mit der Haupthandlung in Verbindung.

Tannhäusers verzweifeltes Werben um Liebe findet in Elisabeths Herzen Widerhall. Als sie ihn dann aber sanft zurückweist, bricht in ihm ungezügelte Leidenschaft aus. Er kennt nur noch das Verlangen, sie mit Gewalt zu entführen. Erst ihre entrüstete Abwehr bringt ihn

---

sterung des Gemüts des geschichtlichen Landgrafen Hermann vor seinem Tode mag VII, 1, S. 69 nachwirken, wo von der großen Verwandlung die Rede ist, die nach dem Sängerkrieg mit ihm vorgegangen ist.

24) Z. B. das frohe Minnesängertum auf der Wartburg, die ernste Einsiedelei des gütigen greisen Eremiten, der Züge des getreuen Eckart trägt, das unheimliche Hexenwesen der gottlosen Margot und Konrads von Marburg fanatisches Eifern gegen Aberglauben und Ketzerwesen.

wieder zur Besinnung und zum Bewußtsein seiner Schuld, verbittert ihn gleichzeitig noch mehr und flößt ihm Ekel vor sich selber ein. Zwar gelingt es Guda, die sich jetzt mit neuer Leidenschaft an Tannhäuser klammert, seine frühere Liebe zu ihr neu zu entflammen und ihn dadurch für kurze Zeit dem unheilvollen Brüten und seinen dumpfen Todesgedanken zu entreißen. Beide entfliehen zur Venusgrotte. Aber nicht lange kann ihr Liebesglück währen; zu stark ist Tannhäusers Liebe zu Elisabeth. Sie erwacht mit Urgewalt, als am dämmernden Morgen durch den schmalen Grotteneingang die Wartburg sichtbar wird. Rührend ist es, wie Tannhäuser sich nun bemüht, Elisabeths Bild aus seinem Herzen zu reißen und Guda, die er so lange vernachlässigt hat, endlich die Treue zu wahren. Er schwört ihr: „Auszubrennen, was noch mit ihr (Elisabeth) verwachsen ist.“[25]) Als Tannhäusers Blick wieder traumverloren zur Thüringer Herrenburg hinüberirrt, die jetzt rotleuchtend im Morgensonnenschein daliegt, da geschieht das Schaurige, das uns Tannhäusers rückhaltlosen Sühnewillen mit erschütternder Tragik beweist. Er sticht sich, treu seinem Schwur, die Augen aus, um „das Licht herauszuschneiden“, das ihn an Elisabeth erinnert. Ergreifend ist Tannhäusers klagender Ruf nach Guda, der unerhört verhallt. Sie, um deretwillen er sich so hilflos gemacht hat, läßt ihn im Stich. Rasendes Grauen hat sich Gudas bemächtigt. Sie flieht aus der Höhle und stürzt sich mit einem halb triumphierenden, halb todesbangen Schrei von einem Abhang hinab in die Tiefe, Tannhäuser unheimlich schweigend hinterher.

Im letzten Akt sieht man Elisabeth und Ludwig an der Unglücksstätte. Beider Herzen finden sich wieder an diesem Ort des Grauens. Noch lebt Tannhäuser. Er hält Gudas starre Totenhand fest umklammert und phantasiert von der Nacht der Hölle, die ihn schwarz umfängt. Da legt Elisabeth ihre Finger auf seine Augenhöhlen und lehnt sich sinnend wie im Gebet zurück. Das ersehnte Wunder geschieht: Tannhäuser sieht wieder und stirbt friedlich.

So verklärt ein legendarischer Zug wie ein romantischer Schimmer den furchtbaren Sühnetod Tannhäusers in dieser Tragödie, die sonst gar nichts von jenem schlichten Reiz einer Legendendichtung aufweist, wenn sie auch die Elisabethlegende in ihren Verlauf hineinflicht.

Elisabeth selbst hat nichts weniger als jene naive Einfalt der Heiligen an sich. Sie ist angekränkelt von der seelenzergliedernden Sucht des modernen Menschen und ergeht sich in phantastischem Philosophieren über die Dinge und Geschehnisse. Auch ist sie einseitig gefühlsmäßig eingestellt, wenn auch nicht mit so stark triebhaftem Einschlag wie die übrigen Charaktere, die sie infolgedessen an seelischer Haltung überragt.

Wie bei Rest so ist Elisabeth auch hier die Tochter des Königs Andreas II. von Ungarn und die Braut des Landgrafen Ludwig. Ihr gütiges Wohltun preist der Schreiber im Sängerkampf.[26]) Auf den Rhythmus ihrer Seele, ihre Hoheit und Jungfräulichkeit singt Biterolf ein begeistertes Preislied.[27]) Sie liebt Ludwig innig, wenn sie auch eine gewisse Schwäche für Tannhäuser überwinden muß. Von ihr gilt somit im wesentlichen dasselbe, was auch kritisch über Rests Elisabeth gesagt worden ist. Nur wird sie von jener an Lebenswahrheit

25) IV, S. 77.

übertroffen; denn trotz ihrer menschlichen Regungen und ihrer Seelenkämpfe läßt sie kalt, wirkt sie farblos wie ein blutleeres Schemen. Wieviel liebenswürdiger, menschlicher, lebenswarmer als sie ist Wagners Elisabeth trotz des Typischen, das ihr anhaftet!

Das hängt wohl mit der Grundstimmung der Tragödie zusammen. Sie ist in ein dämmerndes expressionistisch-symbolistisches Zwielicht getaucht, das stellenweise grell von naturalistischen Schlaglichtern durchzuckt wird. Ein unbestimmtes Sehnen aus einem traumhaften Dämmerdasein nach einem unerreichbaren, unbekannten Ideal, visionäres Schauen, das Streben nach intuitivem Erkennen der tieferen Zusammenhänge der Welt, pantheistisches Erfassen der Natur, geheimnisvolle Seelenschwingungen, vieldeutige Phantastik, alles das gibt dem Drama seine eigentümlich verschwommene expressionistische Färbung.[28]) Oft ergeht sich die Tragödie in hochtönender Trivialität, in hohlen Phrasen und wirkt dunkel, überschwenglich, schwülstig und pathologisch in hohem Maße, wenn sie auch stellenweise eines genialen Gedankenflugs und prachtvoller Bilder nicht entbehrt. — Platonische, romantische und evolutionistische Gedanken durchziehen die Tragödie. Man beachte Elisabeths Ausführungen über Ursprung und Sinn der Welt.[29])

Neben derartigen phantastischen Gedankenflügen überrascht uns zeitweise ein krankhaft wollüstiges Schwelgen in grausigen überleidenschaftlichen Szenen und pathologischen Seelenzuständen. Dahin gehört zum Beispiel die Szene, da Guda und Tannhäuser sich wiederfinden, mit ihrer kleinlichen Ausmalung der widerlichen Geschehnisse.

Seltsame unnatürliche Ansichten erhöhen noch den krankhaften Eindruck der Tragödie. So klingt es unglaublich, wenn Elisabeth erzählt, daß der Tag, an dem sie Gudas Liebe zu Ludwig erfahren habe, ihr heilig war, daß sie damals in Gudas Innerstem — wie in einem Tempel — vor Ludwig auf den Knieen gelegen habe.

3. Tendenziöse Zeittragödie: Kingsley, Saint's Tragedy.

Selbst in das englische Drama fand die Elisabethlegende Eingang, in Charles Kingsley's Saint's Tragedy. Des Dichters Streben nach geschichtlicher Treue gegenüber den äußeren Daten läßt ihn in der Wahl seiner Stoffquelle auf eine Zeit zurückgreifen, da Frau Sage noch nicht so viel schmückende Kränze um die Gestalt der Heiligen gewunden hat, auf die Elisabethbiographie von Dietrich von Apolda.[1])

26) I, S. 16f.
27) I, S. 17f.
28) Man vergleiche z. B. Tannhäusers Preislied auf „die heilige Gegenwart der Frau" im Sängerkampf, die er visionär erlebt. (I, S. 27.)
29) IV, S. 69.

1) Vgl. die „Introduction" zu seiner „Saint's Tragedy" S. 11f. Er mochte durch eine englische Uebersetzung von Montalemberts Legendenbuch, die er erwähnt, auf Dietrich von Apolda geführt worden sein. Er kannte außerdem noch die Elisabethbiographie von Surius, die legenda aurea, und Alban Buttlers „Lifes of Fathers, Martyrs and other Principal Saints", London 1745. Zuerst hat er die Legende 1842 als Prosaskizze verfaßt und als Hochzeitsgeschenk für seine Braut bestimmt, dann aber die fragmentarisch gebliebene Skizze in dramatische Form gegossen. 1847 war

Trotzdem ist auch dieses Drama dem Wesen Elisabeths durch seine stark tendenziöse Färbung nicht gerecht geworden. Gerade wegen dieser tendenziösen Auffassung verdient es nähere Beachtung.

Zum Verständnis der Tragödie und des großen Aufsehens, das sie in gewissen Kreisen verursacht hat, ist ein kurzer Ueberblick über die damaligen religions-geschichtlichen Verhältnisse in England unerläßlich. Die Oxforder Bewegung unter Newmans Führung hatte in ihren „Tracts", in denen die asketische Seite des Christentums, die Ehelosigkeit der Priester usw. betont wird, in den weitesten Kreisen große Erregung verursacht. Ihre erbittersten Feinde fanden die „Traktarianer" in den „Christlichen Sozialisten", denen sich nach anfänglichem Schwanken auch Kingsley zugesellte. Er schreibt: „Sie wissen, was meine Aufmerksamkeit zuerst auf die Oxforder Tracts richtete; aber sie wissen nicht, daß mein Herz von Anfang an in wunderbarer Weise zu ihnen hingezogen und von ihnen gefesselt worden ist, sodaß ich unbedingt in die Falle gegangen wäre, wenn dieselbe nicht die Axt an die Wurzel des ehelichen Glückes legten."[2]) Diese Stellungnahme gegen die Tracts wird man erst recht verstehen, wenn man bedenkt, wie tief seine Liebe zu Fanny Greenfeld war, die er 1839 kennen gelernt hatte, und mit der er seit 1844 in glücklicher Ehe lebte, und wenn man schließlich dabei in Betracht zieht, daß er seit 1841 dem geistlichen Stand zusteuerte. Fortan stellte er sein ganzes Leben und Dichten in den Dienst der christlichen Sozialisten und bekämpfte leidenschaftlich die Oxfordbewegung und den Katholizismus, in den jene folgerichtig münden mußte.

In diesem Sinne suchte er in seiner Elisabethtragödie folgendes Problem zu lösen: „Ist menschliche Liebe unrein, mit der vollkommenen Anbetung des Schöpfers unverträglich? Ist die Ehe minder ehrenvoll als der jungfräuliche Stand? . . . Ist die Natur ein heiliges Sinnbild oder ein scheußlicher Kerker unseres Geistes? Ist der Genius ein zurückgeworfener Strahl des Wesens Gottes oder des Menschen Eigenwille? Das waren Herzensfragen! Und in diesem Buche versuche ich ihre Lösung. Gelingt es mir, dann ist uns geholfen! Mißlingt es, dann ist ehrlicher Weise der Katholizismus unsere Heimat . . . das Papsttum und das Cölibat . . . und warum habe ich gerade diese Biographie . . . gewählt? Weil man darin ohne Arg und Vorurteil in das Herz einer römischen Heiligen und Heldin hineinschauen kann, in die Tage, da das Papsttum im Guten und Schlimmen bedeutsam und lebensfähig war. Darum auch ist diese Gestalt ein guter Prüfstein, weil sie allein — wenngleich über die anderen Heiligen erhaben wie Gold über Messing — zu zeigen vermag, was das System leisten konnte, wenn es auf ein gesundes Gemüt wirkte. Denn ihre Liebesgefühle hatten freien Spielraum und vereiterten nicht in brutaler Selbstpeinigung noch in trägem Mystizismus und undankbarer Schwermut oder gotteslästerlichen Verzückungen. Besonders aber auch, weil sie keine Treibhausheilige war, die auf das Krankenbett gefesselt oder in Klostermauern eingesperrt existierte, sondern sich frei bewegen und betätigen konnte, brachte sie Früchte, welche der

die Tragödie vollendet, 1848 ist sie mit einem Vorwort von Maurice, dem geistlichen Führer der christlichen Sozialisten, erschienen. (Vgl. Kingsley--Sell, S. 31 u. 92f.)

2) Kingsley-Sell S. 31.

Katholizismus überhaupt zu bringen vermag, und ward ein Muster dessen, was er leisten kann, wenn er durch künstliche, unnatürliche Lebensformen nicht gehemmt wird . . ."[3])

Elisabeth, die Heilige der Caritas, mußte ja sympathisch auf den sozialen Kingsley wirken, dessen Lebensmotto „Gott ist die Liebe" war, und auf dessen Grab Zigeuner Waldblumen streuten, ein beredtes Zeichen der Liebe, die er sich in den Herzen der Menschen, der ärmsten besonders, erworben hatte.[4])

In der Tragödie gerät die liebeglühende Elisabeth durch der Kirche Verdammung von Liebe und Ehe in einen tieftragischen Konflikt zwischen gesunder menschlicher Neigung und manichäischer Verachtung der natürlichen Liebesbande. Gerade die Liebe zu Ludwig, die sie außerhalb der Kirche so glücklich gemacht hatte und so stark für ihre soziale Wirksamkeit, ist ihr jetzt eine Quelle von Bitterkeit. Furchtbare Glaubenszweifel, Verbitterung über die Unlösbarkeit ihrer schweren Gewissenskonflikte, über die Härte der Kirche, die durch Meister Konrad zu ihr spricht, zerreißen ihr Inneres. Nur vorübergehend findet sie in ihrer tätigen Nächstenliebe Ruhe, sowie auch der Dichter über der Arbeit seine Zweifel vergaß. Ihre ganze seelische Not spiegelt sich wieder in ihrem nächtlichen Selbstgespräch,[5]) da sie ihren Gatten flieht und am Boden liegt, um in asketischer Selbstpeinigung jede natürliche Neigung zu ertöten:

„O deadly riddle! Rent and twofold life!
O cruel troth! To keep thee or to break thee
Alike seems sin! O thou beloved tempter
Who first didst teach me love, why on thyself
From God divert thy lesson? Wilt provoke Him?
What if mine heavenly Spouse in jealous ire
Should smite mine earthly spouse? Have I two husbands?
The words are horror — yet they are orthodox!"

Jhr zarter Körper wird in diesen Konflikten ganz aufgerieben. Aber die Idee siegt, Kingsleys Tendenzidee. Elisabeth ringt sich durch zu einer vernünftigen Auffassung der natürlichen Liebesbande — trotz Konrad, trotz der Kirche. Ihr letztes Wort ist ein Bekenntnis zur Gattenliebe, die gleichzeitig eine Absage an die Kirche bedeutet bei dem konstruierten Gegensatz zwischen kirchlicher Askese und natürlicher Liebe:

„Now I must sleep — for ere the sun shall rise,
I must begone upon a long, long journey
To him I love."[6])

Sie meint Ludwig, dem sie sich im Leben durch ihre übertriebene Askese entfremdet hatte.

Auch noch gegen andere traktarianische Züge wendet sich Kingsley in seiner Tragödie. So spricht sich Elisabeth gegen den Beichtzwang,[7]) gegen das beschauliche Leben,[8]) die Reliquienverehrung,[9])

3) Kingsley-Sell S. 33.
4) Ebenda S. 619.
5) II, 1, S. 45f.
6) IV, 4, S. 146.
7) II, 2, S. 54.
8) II, 2, S. 51.
9) IV, 4, S. 145.

die Werkgerechtigkeit[10]) und für die alleinige Geltung eines Fiduzialglaubens aus.[11]) Kurz: Elisabeth ist eine Luthernatur, die durch Zweifel zum Protestantismus gelangt und dort ihre Ruhe findet. Es dürfte sich erübrigen auszuführen, wie wesenverschieden diese Elisabeth von der Heiligen ist.

Daß der Dichter die Tragödie mit seinem eigenen Herzblut geschrieben hat, ist nach dem Gesagten begreiflich. Er selber liebt, zweifelt und kämpft mit Elisabeth und ringt sich mit ihr zur Klarheit durch. Er selbst ist mit ganzer Seele bei ihrem sozialen Wirken.[12]) Ergreifend und realistisch schildert er die leibliche und seelische Not im Volke, die er in Eversley Hampshire als Hilfspfarrer schmerzlich mitempfunden, und der auch er tatkräftig gesteuert hat.

Trotz des tief herausgearbeiteten tragischen Konfliktes entbehrt die Tragödie eines dramatischen Aufbaues. Es lag dem Dichter ja auch nur an der Durchführung seiner Tendenz. Aber auch als Buchdrama hat es in religiös und sozial interessierten Kreisen große Beachtung gefunden und Begeisterung auf der einen, Ablehnung auf der anderen Seite hervorgerufen. Fast unbeachtet dagegen blieb es bei den Literarhistorikern; und wenn Karl Josias, Ritter von Bunsen, auf Grund der „Saint's Tragedy" und der „Hypatia" Professor Max Müller gegenüber die Hoffnung aussprach, daß in Kingsley ein würdiger Nachfolger Shakespeares erstanden sei,[13]) so steht er sicher mit seinem überschwenglichen Urteil allein da.

1855 wurde die Tragödie von Pauline Spangenberg, einer Marburgerin, die sich für Kingsleys Ideen und die Heilige ihres Städtchens begeisterte, ins Deutsche übersetzt.

4. Liszts Oratorium: die Musikalische Legende von der heiligen Elisabeth.

Schon die Gattung verrät, daß Liszts Gestaltung der Elisabethlegende wesentlich von der Richard Wagners abweicht, wie ja auch die Charaktere beider trotz ihrer innigen Beziehungen und einer gewissen höheren Einheit ihre stark ausgeprägte Individualität haben. Auch in der Stoffwahl wurde Liszt weder durch den Tannhäuser beeinflußt, den er einst begeistert geschildert hat,[1]) noch von Montalemberts Legendenbuch, das er 1849 lobend erwähnt, das aber ohne nachhaltigen Eindruck auf seinen künstlerischen Gestaltungstrieb geblieben ist. Das Oratorium ist vielmehr als Festspiel geschaffen worden, wenn es auch infolge seines hohen künstlerischen Wertes darüber hinaus allgemeine Bedeutung erlangt hat. Der oft unterschätzte Großherzog Carl Alexander von Weimar, dessen Jahre „ein silbernes Nachleuchten der goldenen Klassikerzeit"[3]) bedeuten, wollte das 800-jährige Jubiläum der Wartburg und ihre Wiedererneuerung im alten Stil mit einer musikalischen Verherrlichung der großen Wartburgheiligen feiern. Er ersah sich für die Komposition Liszt, für die Ausführung des dichterischen Teils Otto Roquette.

10) III, 2, S. 107.
11) III, 2, S. 107.
12) II, 4, S. 60ff.; II, 7, S. 71ff.; II, 8, S. 77.
13) Kingsley-Sell, S. 94.
1) Liszt, Bd. III, Abt. II.
3) Lienhard, Unter dem Rosenkreuz, S. 38.

Roquette aber, der Verehrer von David Friedrich Strauß, sträubte sich gegen diese Aufgabe. In seiner Autobiographie schreibt er: „Mir war es in Weimar nahegelegt worden, mich über die Geschichte der heiligen Elisabeth zu unterrichten und mir dieselbe auf irgend eine poetische Gestaltung hin anzusehen. Nun zeigten zwar die Bilder Schwinds die junge Burgherrin in der holdseligsten Gestalt, aber ihr Wesen, welches sie der Heiligkeit würdig machte, erschien mir noch unnahbar und eigentlich nicht anziehend, und gar das Buch von Montalembert über die „Chère Sainte", welches ich gleich an Ort und Stelle zu lesen begann, fand ich ebenso kindisch als abgeschmackt. Ich verhehlte Schwind und dem Kommandanten nicht, daß mir durch das eine Jahr, da der deutsche Bauernsohn als Junker Georg hier gewohnt, die Wartburg historisch und poetisch bedeutender erscheine als durch alle Generationen von Landgrafen, Minnesängern und Heiligenlegenden."[4])

Erst im Herbst 1855, als Roquette als Gast auf der Altenburg weilte, gelang es den vereinigten Bitten Liszts, der Fürstin Karoline Sayn-Wittgenstein und ihrer Tochter, den Dichter für den herzoglichen Plan zu gewinnen; aber mit dem Herzen war er doch nicht dabei. So birgt schon der erste dichterische Entschluß den Todeskeim des Werkes in sich. Mit welcher Unlust Roquette ans Werk ging, zeigen auch seine folgenden Worte: „Der Plan wurde nun in den nächsten Tagen genauer besprochen, wobei ich freilich und später schriftlich noch manche Not hatte, um begreiflich zu machen, daß aus der ganzen Legende eigentlich nur wenig poetisch brauchbar sei. Mußte ich gleich einiges Ungarische, was Liszt, dem geborenen Ungarn, sehr am Herzen lag, zugestehen, so setzte ich in der Hauptsache doch meine Fassung durch."[5]) 1856 hatte er den Text vollendet.[6])

Er ist im wesentlichen eine dichterische Wiedergabe der Schwindschen Wartburgfresken über das Elisabethleben in 6 lose aneinander gereihten Episoden. Von einer geschlossenen dramatischen Handlung ist also keine Rede.[7]) Daneben hat Roquette auch das Legendenbuch von Montalembert benutzt. Er schreibt nämlich am 28. April 1856 an Fürstin Wittgenstein: „Den Schluß habe ich mir als eine Messe oder als ein solennes Hochamt gedacht und bin daher auf den Gedanken, ihn lateinisch zu machen, eingegangen. Die lateinischen Verse habe ich aus verschiedenen Hymnen auf die heilige Elisabeth zusammengestellt, wie ich sie bei Montalembert vorgefunden."[18]) Roquettes Dichtung bietet stellenweise recht anmutige Verse, aber es fehlt ihnen begreiflicherweise die innere Wärme.

1857 sandte der Großherzog den Text an Liszt. Dieser hatte den Plan des Großherzogs sofort mit Feuereifer aufgegriffen.[9]) Es handelte sich ja um einen Stoff, der ihm im hohen Maße kongenial war. Schon durch seine Abstammung erschien er, der Deutsch-Ungar, ganz besonders für die künstlerische Verherrlichung der deutschen

4) Roquette „70 Jahre", Bd. II, S. 61.
5) Roquette „70 Jahre", Bd. II, S. 75.
6) Vgl. seinen Brief vom 28. April 1856 an die Fürstin Wittgenstein.
7) Abgesehen von einem gewissen Höhepunkt und Umschwung, der schon in der Anordnung der Schwindschen Bilder gegeben ist.
8) Abgedruckt bei Roquette-Puttmann, S. 4.
9) Vgl. Liszt, La Mara, Bd. III, S. 52, Nr. 32.

und ungarischen Volksheiligen berufen. Außerdem war er eine echte Elisabethnatur, tief-fromm, ein überzeugter Anhänger der katholischen Kirche,[10]) schlicht und kindlich, vor allem grundgütig und hilfsbereit.[11]) Dabei verleugnete er nicht sein ungarisches Blut. Nach seinen eigenen Worten war er „zur Hälfte Franziskaner, zur Hälfte Zigeuner."[12]) Seine Vorliebe für seinen Namenspatron, dessen Sonnengesang er komponierte, und für die franziskanischen Ideale überhaupt ging soweit, daß er 1858 in Pest in den Dritten Orden des heiligen Franziskus eintrat.[13]) Bei solcher Veranlagung, die dazu von edler Begeisterungsfähigkeit beflügelt war, mußte ihm St. Elisabeth sympathisch sein. Tatsächlich spricht er wiederholt mit sichtlicher Freude und Verehrung von ihr,[14]) und nach dem Jubiläum war er glücklich darüber, daß er zur Verherrlichung der Patronin des Dritten Ordens hat beitragen dürfen.[15])

So war Liszt in hohem Grade innerlich befähigt für seine Aufgabe, die er dann auch künstlerischer gelöst hat als der Textdichter. Also ist in der grundverschiedenen Einstellung Liszts und Roquettes zu ihrem Stoff das Mißverhältnis zwischen Musik und Text und ihr Wertunterschied bedingt.

„Die ersten Anfänge der „Elisabeth" blühten dem Tondichter noch mit jenen wilden Reben ins Fenster, die sich an seinem Studierzimmer auf der Altenburg emporrankten, und der Jagdgesang des Landgrafen mochte ihm wohl in einsamem Schlendern durch jenes Webicht eingefallen sein, wo einst Frau Holle ihr Wesen trieb."[16]) Aber viele Unterbrechungen[17]) verhinderten einen schnellen Abschluß der Komposition. Erst im Spätherbst des Jahres 1862 wurde sie in Rom vollendet.

Die ewige Stadt mit ihrer gewaltigen Peterskirche hat dem Werk unverkennbar ihren Stempel aufgeprägt. Sie hat dem Künstler mit unwiderstehlicher Macht umfangen. In ihr wuchs Liszt immer lebendiger hinein in große Ewigkeitsgedanken, in die Liturgie der Kirche, ganz besonders, als seine Hoffnung auf Vermählung mit Fürstin Wittgenstein endgültig scheiterte und damit der letzte Faden zerriß, der ihn noch an die Welt gefesselt hatte. Sein Jugendtraum, sich ganz dem Dienst der Kirche zu weihen, tauchte von neuem auf. Das Ergebnis dieser Stimmung war schließlich der Empfang der niederen Weihen im Jahre 1865.

Künstlerisch wirkte sich diese innere Entwicklung aus in einem Hinstreben zur Kirchenmusik. Damals wandte er sich nämlich, von Widerwillen gegen das weltliche moderne Musikgetriebe gepackt, bewußt der Kirchenmusik zu, für die er schon immer ein besonderes Interesse gehabt hatte, die bereits in der „Graner Festmesse" bedeut-

10.) Nach frommen Kindertagen kam zwar eine Zeit der Skepsis, die er aber unter dem Einfluß von Caroline Wittgenstein wieder überwand.

11) Man denke nur daran, wie selbstlos er stets Wagner geholfen hat. Charakteristisch für seine edle Menschenliebe ist es, daß er vor einem Bettler den Hut abnahm, wie seine Tochter Cosima Wagner berichtet (S. 51).

12) Cosima Wagner, S. 48.

13) Göllerich S. 122; Kapp S. 190.

14) Liszt Bd. V, S. 9 u. 118f.

15) Liszt, La Maria, Bd. VI, S. 154, Nr. 144.

16) Cornelius S. 140f.

17) Liszt, La Mara, Bd. I, S. 310, Nr. 205 u. S. 360, Nr. 237.

sam hervortritt und später im „Christus" ihren Höhepunkt erreichen sollte. Diese menschliche und künstlerische Einstellung Liszts ist bestimmend für die religiöse Ueberzeugungsglut der „Musikalischen Legende" und für den liturgischen Charakter ihrer Motive geworden.

„Die heilige Elisabeth" ist nämlich das erste Oratorium, das anstelle der bisher üblichen schablonenhaften Folge von Rezitativen, Arien, Ensemble, Chören usw. eine freie Form mit musikalischen Themen zeigt. Durch die Einführung solcher Leitmotive hat Liszt die den poetischen Bildern fehlende dramatische Einheit musikalisch hergestellt. Er hat zwar keine Originalthemen geschaffen, sondern sie in seiner ausgesprochen katholischen, ja liturgischen Einstellung teils der Liturgie der katholischen Kirche, teils dem Schatz des religiösen Volkslieds entnommen.[18]) Aber trotzdem verleugnet sich seine großartige Gestaltungskraft nicht. Sie zeigt sich im Verwandeln der einzelnen Themen durch rhythmische, harmonische, instrumentale Veränderungen und Verschlingungen zu immer neuen Tongebilden, welche die jeweiligen Situationsschwankungen feinsinnig wiedergeben.

Das sog. Elisabethmotiv ist eine liturgische Melodie, die Liszt angeblich der Vesper des Festes der heiligen Elisabeth (8. Juli)[19]) entnommen hat. Sie geht wahrscheinlich auf eine kirchliche Melodie des Fronleichnamfestes aus dem 13. Jahrhundert zurück.[20]) Sie ist verwandt mit dem alten Lied „Schönster Herr Jesu", dem Krippenlied „Josef, lieber neve min, hilf mir wigen das kindelin" und stellenweise auch mit dem Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern". Es ist eine liebliche, reine Melodie, die durch den schwebenden Schluß noch hehrer erscheint und ganz dazu geeignet ist, die Heilige durch das ganze Oratorium zu begleiten.

Auf ihr ruht die kunstvolle Orchestereinleitung, die zu dem Großartigsten gehört, was auf diesem Gebiete je geschaffen worden ist. Was Liszt von Wagners Tannhäuser-Ouvertüre sagt, das gilt auch von dem Prolog seines eigenen Werkes: er ist „ein Gedicht über denselben Gegenstand" wie das Oratorium, „ebenso umfassend wie dieses."[21]) Die seelische Entwicklung Elisabeths wird hier durch Freud und Leid mit großer Ausdrucksfähigkeit bis zur Verklärung der Heiligen durchgeführt.

Innig und zart und im fröhlichen Dur umspielt das Elisabethmotiv im ersten Bild das Kind. Bald aber erzittert es ängstlich und schüchtern vor Ludwigs Strenge, um beim Rosenwunder in staunender Freude auszuklingen. Ahnungsbang klagt es bei Ludwigs Abschied und deutet den tragischen Umschwung an, der in der Vertreibungszene sofort durch den ausgesprochenen Mollcharakter deutlich wird; und zwar wird es dort ausschließlich vom Orchester ge-

18) Er schreibt z. B. an Baron Augusz am 26. Juni 1858: „Afin de donner à mon oeuvre le caratère catholique que je désire lui imprimer, il m'emporterait d'y introduire . . . quelqu'une des hymnes que l'Église a consacrée à cette chère Sainte." (Brief an Augusz Nr. 24, abgedruckt bei Sambeth, S. 115.) Vgl. auch seine Schlußbemerkung zur Partitur, die seine weitgehenden Bemühungen um alte liturgische Motive vom Fest der hl. Elisabeth bezeugt. (Abgedruckt bei Roquette-Müller-Reuter, S. 28.)

19. Wahrscheinlich liegt hier eine Verwechslung mit dem Fest der hl. Elisabeth von Portugal vor; vgl. dazu Sambeth S. 116.

20) Sambeth S. 116; Roquette-Müller-Reuter S. 29 ff.

21) Liszt Bd. III, Abt. II, S. 31.

tragen, während Elisabeth selbst in chromatischen Tonreihen ihrem Weh und ihrer Entrüstung ergreifenden Ausdruck gibt. Seinem eigenen Herzen mag Liszt diese klagenden Töne abgelauscht haben, da ihn zur Zeit der Komposition tiefer Schmerz über den Verlust der Fürstin Wittgenstein bewegte. „Das Elisabeth-Motiv beherrscht jedoch durchaus nicht die Gestaltung dieses Bildes wie etwa des zweiten, sondern verhält sich entsprechend der Person, die es darstellt, rein passiv";[22]) es wird bald in feinem Anpassen an die Situation von dem „Hasses- und Herrschsuchts-Motiv" der Landgräfin Sophie unterdrückt.

Im fünften Bilde nimmt die Elisabethmelodie allmählich einen kirchentonartigen Charakter an, Elisabeths gänzliches Loslösen von der Welt, ihr Reifen zur Heiligen geistvoll wiederspiegelnd. Seelenvoll klingt sie durch ihr letztes Gebet mit seiner wehmütigen, aber ergebenen Rückschau und verklärten Himmelssehnsucht. Das Thema schafft hier in frischer Lebenskraft neue Formen aus sich heraus, besonders bei den letzten Worten der Sterbenden, als wollte es dadurch das neue Himmelsleben versinnbilden, das ihr im Tode in der Verklärung wird. In dem Gebet der Elisabeth mag Liszts inneres Erleben in ganz besonderem Maße nachzittern: sein starkes Ueberwinden aller irdischen Enttäuschungen und das lebensvolle Einstellen seiner ganzen Persönlichkeit auf das Ewige, sein Hinstreben zum Religiösen und zwar zur kirchlichen Liturgie, das im sechsten Bilde bei der feierlichen Bestattung den Höhepunkt, die Erfüllung erreicht. Dort nimmt das Elisabethmotiv durchaus liturgischen Charakter an. Inmitten von Glockenklängen und Orgelbrausen bemächtigt es sich immer mehr des Kirchenchores der deutschen und ungarischen Bischöfe, bis es schließlich in voller Klarheit und überwältigend in einem allgemeinen Chor die Glorie der Heiligen hinausjubelt:

„tu pro nobis, mater pia,
roga regem omnium,
ut post hoc exilium
nobis det vera gaudia."[23])

Das Elisabeththema wahrt also in der Aufeinanderfolge der Bilder die seelische Linie und schafft in seiner geistvollen Durchführung wirkliches dramatisches Leben.

Noch ein anderes Thema steht mit Elisabeth in Zusammenhang: das „ungarische Motiv",[24]) eine ungarische Volksmelodie, die dem Komponisten von Eduard Reményi aus Pest mitgeteilt wurde.[25]) Es klingt überall da an, wo Elisabeths ungarischer Abstammung gedacht ist: in den Worten des ungarischen Magnaten, in Elisabeths Kindheitserinnerungen, in ihrem letzten Gebet und schließlich im Chor der ungarischen Bischöfe bei der Bestattung.

Von den anderen Themen sei noch das Kreuzmotiv wegen seiner dramatischen Bedeutung erwähnt. Schon in der Orchestereinleitung wird es leise und ahnungsbang angedeutet. Hochbedeutsam ist sein Anklingen beim Rosenwunder, da Ludwig zum ersten Male in Elisabeth die Heilige und den Schützling des Himmels erkennt. In dieser

22) Sambeth S. 122.
23) Roquette-Müller-Reuter VI, S. 21.
24) Vgl. ebenda S. 44.

Hochstimmung erwacht in ihm der Entschluß, sich ihrer würdig zu machen durch die Kreuzfahrt. Dieser innere Vorgang wird also durch das Anschlagen des Kreuzmotivs in den Posaunen und dem ersten Horn rein musikalisch geschildert, ohne daß er im Text angedeutet würde. So wird diese Szene, die bei Roquette nur eine einzelne Episode darstellt, in ihrer musikalischen Ausführung zu einem wichtigen dramatischen Gliede: Sie macht den Kreuzzug, der seinerseits wieder die Ursache für Elisabeths Leid, Heiligung und Verherrlichung wird, zu einer Tat Elisabeths und läßt sie so die Urheberin ihres eigenen späteren Geschehens sein, erhöht also die Einheit.

Trotz ihrer dramatischen Konzentration auf eine klare, feste Idee durch geistvolles Verweben der Motive verleugnet die Musik nicht ihre Herkunft von der Malerei, wenn auch in anderem Sinne als der Text, der ja im wesentlichen nur eine poetische Beschreibung der Schwindschen Bilder gibt, ohne doch eigentlich malerisch zu wirken. Liszts Musik aber hat einen ausgesprochen gemäldeartigen Charakter mit starker Betonung des Landschaftlichen, Zuständlichen, ohne darum eine lebenswahre Psychologie der Personen zu vernachlässigen. Sie wirkt an erster Stelle durch Farbe, durch Licht- und Schattenschläge und verleugnet es nicht, daß Liszt hier wie auch bei anderen Kompositionen gern an Kunstwerken der Malerei seine musikalische Schöpferkraft entzündete.[25]) Diese Bildhaftigkeit entspricht „der seelischen Eigenart der Heiligen als einer Frau, die nicht durch ihr Handeln, sondern durch ihr So-Sein, bezw. ihr Erleiden den einzelnen Schicksalsstufen ihres Lebens Art und Farbe gibt."[26])

Dem aufmerksamen Beobachter entgehen nicht die feinen Fäden, die sich bei aller Verschiedenheit zwischen Liszts Werk und Wagners „Tannhäuser" spinnen, und für die eine gewisse seelische Verwandtschaft und die innigen menschlichen und künstlerischen Beziehungen der beiden Meister[27]) die psychologische Erklärung bieten: Berührungen inhaltlicher als auch musikalisch-technischer Art. Der Fürstin Wittgenstein schreibt er: „Sein Genius ist mir eine Leuchte gewesen. Ich bin ihr gefolgt — und meine Freundschaft für Wagner hat immer den Charakter einer edlen Leidenschaft beibehalten."[28])

Auch Liszt setzte anstelle der überkommenen Form den zwanglos fortschreitenden Dialog, der nur von Zeit zu Zeit innehält, um einer musikalischen Vertiefung der Situation oder Psychologie Raum zu geben, allerdings einen breiteren Raum, als es Wagner getan hat, worin der malerische Charakter des Ganzen mit begründet ist. Das Orchester ist auch bei ihm der Hauptträger des musikalischen Ausdrucks und hat gewissermaßen die Rolle eines idealen Mitspielers im Drama, „der über der dargestellten Handlung steht, sie beleuchtet und deutet, ihren Sinn und ihre Stimmung heraushebt oder ausklingen

25) Vgl. Liszt Bd. V, S. 119, Cornelius S. 141ff.
26) Sambeth S. 119.
27) Vgl. Kapp: Richard Wagner und Franz Liszt, eine Freundschaft, Berlin 1908; den warmen Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (Breitkopf-Härtel, Lpz. 1900); „Franz Liszt, ein Gedenkblatt von seiner Tochter" (Cosima Wagner, S. 48ff.) und schließlich Wagners eigenen begeisterten Worte über seinen „wunderbaren Freund", der ihn durch sein „Verständnis inmitten der allgemeinen Verkennung von neuem und nun ganz zum Künstler gemacht hat". (Wagner W., Bd. IV, S. 337f.)
28) Liszt, La Mara, Bd. I, S. 366, Nr. 240.

läßt."[29]) Der fruchtbare Gedanke des Leitmotivs, den Liszt schon in den Symphonien verwirklicht hatte, findet in der „Elisabeth" die höchste Ausbildung. Er schafft zwar nicht neue Themen wie Wagner, aber in ihrer logischen Durchführung ist sein Werk dem „Tannhäuser" überlegen, wo die Leitmelodik erst knospenartig aufsprießt, wo nur die Venusbergmelodien und das religiöse Thema konsequent durchgeführt werden, während Tannhäuser und Elisabeth keine charakteristischen Eigenthemen zugeteilt sind, in denen sich ihre innere Entwicklung das ganze Drama hindurch tonsymbolisch ausprägt.

Liszts Werk behauptet innerhalb des menschlichen und künstlerischen Werdeganges des Meisters einen ähnlichen Platz wie „Tannhäuser" in der Entwicklung Wagners. Wie bei Wagner, so begegnen wir auch bei Liszt einer konsequenten Entwicklung nach einer bestimmten Richtung: sein Hinstreben zum Religiösen, das in jedem seiner großen Werke schärfer ausgeprägt ist, tritt bereits in unserem Oratorium zutage. Ja, „hier erlebt man sogar innerhalb des Verlaufes des Oratoriums (dessen Kompositionszeit einen Raum von 5 Jahren umfaßt) das allmähliche Hineinwachsen in einen liturgischen Stil, das schließlich in der Verwendung eines lateinischen liturgischen Textes gipfelt: ein äußeres Zeichen für die allmähliche Verobjektivierung und Verkirchlichung seiner Religiosität."

Die „Legende" ist also nicht nur bedeutsam als charakteristischer und würdiger Vertreter der Kunst Liszts sondern auch als Auftakt zu seinem reifsten Werk, zum „Christus".

Die Uraufführung fand 1865 an Elisabeths Geburtsort Budapest unter rauschendem Beifall statt.[31]) Stimmungsvoll wirkte der Vortrag der „Legende" beim Wartburgjubiläum 1867.[32]) Die erste Szenische Darstellung wurde 1881 von der Weimarer Hofoper geboten.[33]) Seitdem ist sie öfters in beiden Formen, szenisch und rein musikalisch, sogar im Ausland aufgeführt worden und hat sich die Herzen der Besten erobert.[34])

5. Das Volksbühnenstück von Wilhelm Henzen.

Ein Unstern schwebt über Henzens[1]) künstlerisches Schaffen: ein Mißverhältnis zwischen seiner vorwiegend lyrischen Begabung und seiner Neigung zum Drama. Er hatte nämlich „in seinem Wesen etwas ausgesprochen Frauenhaftes, Sinniges, war ein Gefühlsmensch ohne starkes Triebleben."[2]) Dabei war er als geborener Bremer grüblerisch und verschlossen. Sein tiefes Gemüt, die Güte seines

29) Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Spiels aus der Musik. Dtsch. Rundschau, Berlin 1910, S. 46.
30) Sambeth S. 126.
31) Vgl. H. v. Bülow.
32) Vgl. Cornelius S. 144, Baumgärtel S. 483ff., Schorn S. 122ff., La Mara II, S. 148f.
33) Vgl. Simon.
34) Kapp S. 235, 248, 263, 267, 281 usw.

1) Die äußeren Daten sind Brümmer entnommen. Die Kenntnis seiner Persönlichkeit verdanke ich brieflichen Mitteilungen von Prof. Dr. Wittkowski, Leipzig-Gohlis vom 9. 8. 1925, Hofrat Alban v. Hahn, Leipzig, vom 1. 8. 1925 und Frau Lisa Kühn, Leipzig-Marienhöhe, vom 14. 8. 1925, die Henzen persönlich gekannt haben.
2) Brief v. Prof. Wittkowski.

Wesens und die edle Begeisterung für alles Ideale, mag es ihm auch aus den Reihen des konfessionellen Gegners entgegentreten, erklären seine hohe Verehrung für die heilige Elisabeth. Sie war ihm „wonnig und hehr“[3]) und das Ideal höchster Weiblichkeit. Mit ihr mag der Einsame auf seinen häufigen Streifzügen durch das Thüringer Land zur Wartburg hin oft geheime Zwiesprache gehalten haben. So lag für ihn der Gedanke nahe, Sankt Elisabeth poetisch zu verherrlichen. Er entschloß sich für eine dramatische Behandlung und zwar für die damals sehr beliebte Form des Volksbühnenspiels. Seine Neigung strebte nämlich trotz der vorwiegend lyrischen Veranlagung dem Drama zu, das er „seine ewig unglückliche Liebe“[3]) nannte, der er sein ganzes Leben lang treugeblieben war.[4]) Darin besteht die Tragik seines Künstlertums, das im Drama nie zur vollen Entfaltung gelangen konnte.

1891 schrieb er also für die von ihm erneuerte dreiteilige Bühne[5]) das Volksbühnenspiel in 5 Akten „Die heilige Elisabeth“ in Prosa und widmete es „Seiner Königlichen Hoheit Ludwig IV., Großherzog von Hessen und bei Rhein, dem erlauchten Nachkommen der heiligen Elisabeth, dem hochherzigen Schutzherrn des Wormser Spiel- und Festhauses.“ Das Spiel wurde auch zuerst im Wormser Spiel- und Festhause aufgeführt, bald darauf in der Leipziger Albertushalle und auf mehreren deutschen Bühnen. Aber eine würdige Darstellung auf kleineren Bühnen war mit großen Schwierigkeiten verbunden; und eine mangelhafte Anpassung an die dreiteilige Bühne verhinderte die Wirkung beträchtlich. Das veranlaßte den Dichter 1896, das Volksbühnenspiel umzuarbeiten.

Er vereinfachte den szenischen Apparat, verminderte die Anzahl der Personen, ließ die Musik und die Chöre[6]) fort, um dadurch auch kleineren Bühnen eine gute Aufführung zu ermöglichen. Durch den Fortfall der Doppelauftritte war er gezwungen, den dritten Aufzug in zwei neue Akte und den bisherigen ersten Akt in ein Vorspiel umzuwandeln. Das umgearbeitete Drama nannte er „Volksschauspiel in 5 Aufzügen mit einem Vorspiel: Das Rosenwunder.“ Mit den wirkungsvollen Doppelauftritten ist leider auch die eigenartige Wirkung des Volksbühnenspiels dahin. Dagegen sind vereinzelte sachliche Aenderungen vorteilhaft. Das Rosenwunder, das in der ersten Bearbeitung rationalistisch erklärt wird, bewahrt im Volksschauspiel als richtiges Wunder seinen legendarischen Reiz und ist dadurch dem volkstümlichen Ton der ganzen Dichtung mehr angepaßt. Außerdem läßt die Neubearbeitung Elisabeths Krönung durch Kaiser Friedrich aus.

---

3) Brief von Frau Kühn.

4) Der Erfolg seiner „Klypseliden“, 1874, machte ihn zum Dramaturgen am Leipziger Stadttheater und zum Dramatiker. Von 1893—1899 war er geschäftsführender Direktor der Deutschen Genossenschaft dramaturgischer Autoren und Komponisten, dann freier Schriftsteller und seit 1903 bis zum Tod 1910 Vorsitzender des Schillervereins in Leipzig. Er dramatisierte Luther, Ulrich von Hutten, die Pfalzgräfin usw.

5) Eine Erweiterung der von Hans Herrig angewandten zweiteiligen Wormser Volksbühne.

6) Der Tonsetzer war Musikdirektor Fritz Kaiser in Darmstadt. Die Chöre griffen nicht in die Handlung ein, sondern vertieften nur die Stimmung.

Welche Quellen Henzen bei seinen stets sorgfältigen Vorstudien vorgelegen haben, ist nicht festzustellen. Jedenfalls läßt die Darstellung der Vertreibungsszene, des Schneespiels der Kinder und des Abweisens von den Türen Eisenachs vermuten, daß er Heinrich von Steins dramatische Skizze kannte, die kurz vorher im Jahre 1888 bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig, seinem Wohnort, erschienen war.

Henzens ganze Veranlagung, seine lyrische Begabung, bedingt den besonderen Reiz, aber auch die Schwäche seiner Dichtung. Sein Urteil über das Schaffen des Volksbühnendichters gilt auch von seiner eigenen Einstellung zu seinem Spiel. „Elementare, heroische Naturen, leicht und faßlich wiederzugebende Typen werden vom Volksbühnendichter mit Vorliebe gezeichnet werden. . . . Ob es sich um Männer der Tat, des Denkens und des künstlerischen Schaffens handelt, immer weiß er das Wesentliche ihrer Persönlichkeit und ihrer Lebensarbeit zu einem einheitlichen poetischen Lebensbilde zu gestalten."[7]) Darauf kommt es Henzen an; die poetische Verklärung dieses Lebensbildes ist ihm die Hauptsache, und diese Aufgabe hat er gut gelöst: die Gestalt der Elisabeth ist lebenswahr erfaßt und warm geschildert. Das Lied, das sie einst ihrem „lieben Bruder" vorsingt, und das sie beim Sterben in seliger Verzückung hinausjubelt, ist charakteristisch für den Ton des Ganzen, ist wie ihr eigenes Lebenslied, so schlicht und heiter, so sinnig und aufwärtsstrebend.[8])

Aber dem Träumer Henzen fehlt die Gabe, sich zu konzentrieren. Man vermißt den dramatischen Nerv und einen strengen Aufbau des Ganzen. Die Wirkung des Spieles beruht auf lauter kleinen feinen Einzelschönheiten. Einige Szenen sind sogar in sich dramatisch und wirkungsvoll, vor allem jene Szene, da Elisabeths Mutterliebe sich mit elementarer Gewalt durchsetzt gegen Konrads hartes Machtgebot und ihn zur Erkenntnis zwingt: „Höher als Gehorsam steht die Liebe."[9]) Andere sind von feinem Stimmungszauber: tiefsinnige Betrachtungen, gemütvolles Erfassen der Dinge und volkstümliche Schlichtheit in Empfindung und Darstellung — aber mit idealisierender Tendenz — sind charakteristisch für Henzens Dichtung. Wie kinderlieb plaudert Elisabeth mit den Kleinen.[10]) Wie stimmungsvoll ist die Poesie der Armut und der franziskanischen Anmut beim Bettlerfest geschildert.[11]) Ergreifend wirkt Elisabeths kindliche und doch so tiefsinnige Zwiesprache mit ihren Kleinen nach der Vertreibung beim Umherirren in der kalten Winternacht und der Kinder naive Unschuld, die nicht die Not der Stunde ahnt.[12])

Eine der ergreifensten Gestalten ist der Narr. Unter scheinbarer Oberflächlichkeit verbirgt sich tiefste Melancholie.[13]) Welch tragische Ironie, während zu Elisabeths Elend „alle Klugen schweigen", tritt er, der Verachtete, Verstoßene „mit seinem Narrenmund" für die vertriebene Landgräfin ein. Ueberall da, wo der Dichter Töne

7) Brief von Frau Kühn.
8) II, 1, S. 22; V, 5, S. 61f.
9) IV, 9, S. 55.
10) Vorspiel 6, S. 13f.
11) IV, 2, S. 47.
12) II, 5 S. 34f.; II, 7, S. 36.
13) Vgl. bes. II, 2, S. 40.

des Schmerzes anklingen läßt, wirkt das Spiel besonders wahr und ergreifend. — Bitterernste Lebensweisheit birgt selbst sein Humor. Der Narr sorgt auch dafür. Man denke an seine Hänseleien über die Hauptuntugenden der Bürger, die originell in den symbolischen Gestalten Obenaus, Minnebold und Scharregold verkörpert werden.

Wegen all dieser reizvollen Einzelzüge mag dem Spiel bei guter Aufführung ein vereinzelter Bühnenerfolg beschert sein; aber im großen und ganzen ist es doch nur ein Buchdrama.

6. Romantisch gefärbter Realismus.

Was Henzens Volksbühnenstück abgeht, das gibt den bald darauf erscheinenden Dramen von Trabert und Klasen gerade ihr charakteristisches Gepräge, nämlich der dramatische Nerv. Beide Dichter waren aus ganz anderem Holz geschnitzt als Henzen. Sie waren Kampf- und Kraftnaturen, die sich mit der ganzen Glut ihres Temperamentes und mit rücksichtsvoller Wahrhaftigkeit für ihre Ideale einsetzten. So wies sie schon ihre Individualität auf das Drama hin. Die besondere persönliche Schattierung eines jeden von ihnen begründete ihre verschiedenartige Einstellung zum Stoff und seine besondere dichterische Gestaltung. Während Klasens feuriger Strebergeist den ehrgeizigen Heinrich Raspe in den Mittelpunkt seines Dramas stellte, richtete der gefühlsbetontere Trabert sein Augenmerk auf die heilige Frau Elisabeth. Während Klasens cholerisches Temperament eine konzentrierte zielsichere Handlung und ruhige psychologische Vertiefung ermöglichte, war das dem beweglicheren, mehr sanguinischen Geiste Traberts nicht so gegeben.

Traberts ganzes Leben ist eine einzige Sturm- und Drangperiode. Nachdem der junge Brausekopf wegen mangelnder Eignung vom theologischen Staatsexamen zurückgewiesen worden war, widmete er sich unter großen pekuniären Schwierigkeiten in Marburg dem Studium der Rechte und Volkswirtschaft. In den Stürmen von 1848 trat er als Redner und Redakteur mit Feuereifer für die freiheitlichen und großdeutschen Bestrebungen ein. Die Folge davon war Festungshaft und nach der Einverleibung Kurhessens an Preußen die Flucht nach Oesterreich, wo er eine vielseitige Tätigkeit als Zeitungsherausgeber, Eisenbahnbeamter, Volksredner und Dichter[1]) entfaltete.

Sein vielfaches Uebergehen ins entgegengesetzte Lager war im letzten Grunde nicht die Folge von Charakterlosigkeit, sondern entsprang der Tendenz, seine Hilfe immer demjenigen zu leihen, dem Unrecht geschehen, oder der im Unglück war. Wie er für den Kurfürsten eintrat, als dieser sein Land verloren hatte, so kehrte er im Kulturkampf nach langem Abseitsstehen mit der ganzen Wärme seiner Empfindung zum Katholizismus zurück[2]) und hat dann noch mit glühender Begeisterung für die katholische Sache in Oesterreich gewirkt bis zu seinem Tode 1914.

Aus seinen temperamentvoll geschriebenen „Historisch-literari-

1) Seine Gedichtsammlungen „Schwertlieder eines Friedsamen", „Ein Menschenleben", „Tröst-Einsamkeit", „Canossa", spiegeln seine Vaterlandsliebe ehrlich und schlicht wieder. Außer seinem Elisabethdrama schuf er noch das Drama „Julian, der Abtrünnige".

2) Vgl. Trabert, Erinnerungen S. 479.

schen Erinnerungen" gewinnt man ein lebendiges Bild seiner Persönlichkeit: stürmender Idealismus und Glut der Empfindung im Kampf gegen das vermeintliche Unrecht, schlichte Geradheit und edler Freimut, ein kindliches Gemüt und goldener Humor sind die Grundzüge seines Wesens, die dem Elisabethdrama sein Gepräge geben.

Eine gewisse Geistesverwandtschaft mit der Heiligen von Marburg (in seiner Güte und schlichten Fröhlichkeit) mag sein Interesse auf Sankt Elisabeth gelenkt und ihn zur Dramatisierung ihrer Legende veranlaßt haben. Er verfolgte aber mit seinem Drama „Elisabeth, Landgräfin von Thüringen und Hessen oder Die Heilige der Wartburg" an erster Stelle einen volkserziehlichen Zweck: „Die heutige Theatermisère, die von Tag zu Tag nur neue Zweideutigkeiten und sittliche Verderbnis zur Schau stellt und so, statt erziehlich und erhebend zu wirken, nur das Verbrechen fördert — dies Uebel brachte mich auf die Idee, ganz besonders gegen das Ehebruchsdrama der Gegenwart Protest zu erheben, indem ich mein Drama „Die heilige Elisabeth" verfaßte."[3]) 1892 ist das Drama entstanden. Es ist voll Leben und von heißem Empfinden durchglutet. Elisabeth ist eine dramatische Persönlichkeit, die handelnd in den Verlauf ihres Geschicks eingreift. Sie ist bei aller Güte eine tatkräftige Regentin, die ihre Rechte als Herrscherin zu wahren weiß, mit zürnender Hoheit Heinrich, Nora, den Säckelwart und ihre Gesellen für ihr wüstes Treiben bestraft und klug und energisch ihre Anordnungen trifft. Traberts eigene Empörung über die Sittenlosigkeit seiner Zeit schlägt in ihren Worten[4]) an. — In dieser Auffassung Elisabeths als tatkräftiger Herrscherin stehts Traberts Drama in der Dichtung und in der Legende überhaupt einzigartig da. Aber dieser energische Zug ist nicht unvereinbar mit den alten Quellen,[5]) wenn auch das Gefühlsleben in Elisabeth sicher viel stärker ausgebildet war und herrlichere Früchte gezeitigt hat und darum auch tiefer im Gedächtnis des Volkes haften geblieben ist.

Vor allem aber sind die erfundenen Gestalten dramatisch hochbedeutsam. Noras Ehrgeiz und Heinrichs Genußsucht, die realistisch gezeichnet werden, sind die treibenden Kräfte des Gegenspiels. Das Vorbild für die Gestalt der Nora von Lauranien war Sankt Elisabeths Tante Agnes von Meranien. Der Dichter hat ihren Namen nicht beibehalten, weil Agnes nicht so schlecht wie Nora war.[6]) Ihr Ehrgeiz und ihre Mutterliebe machen Nora zur gemeinen Verbrecherin, die selbst vor Mord nicht zurückschreckt. Es ist nämlich ihre heißeste Sehnsucht, ihre Tochter Fanchon, Bastard des Königs von Frankreich, als Landesfürstin an der Seite Ludwigs zu sehen. Darum gilt es, die Werbung um das Königskind aus fernem Ungarland zu verhindern. Für „königlichen Lohn" wird der Bandit Antonio gedungen, der das Kind auf der Werbefahrt morden soll. Doch Elisabeths wun-

---

3) Ebenda S. 514.

4) Trabert III, 1, S. 31.

5) Libellus S. 55f., 63. Auch Wenck erscheint dieser Zug glaubthaft (Ztschr. d. Vereins f. hess. Gesch. u. Alt.-Kunde. N. F. 36. Bd. Kassel 1912, S. 242).

6) Vgl. Vorwort Traberts zum Drama.

derkräftiger Beschützer Klingsor,[7]) eine echt romantische Figur, verhindert die Bluttat. Nun gilt es, Zwietracht zwischen Elisabeth und Ludwig zu säen. Aus Sorge vor Ansteckungsgefahr hat Ludwig seiner „Schwester" verboten, Kranken fernerhin Almosen zu bringen. Tückisch überredet Nora die arglose Elisabeth zur Uebertretung dieses Verbots, um gleichzeitig Ludwig gegen die Ungehorsame aufzuhetzen. Doch sie erreicht gerade das Gegenteil: das Rosenwunder verbindet die Gatten nur noch inniger.

Da schmiedet sie einen neuen teuflischen Plan, als Heinrich Raspes Gattin soll Fanchon Fürstin werden. Um aber Heinrich die Bahn zum Landgrafenthron frei zu machen, wird Ludwig durch List fortgelockt in den Kreuzzug, wo ihn Antonio töten soll; mit Elisabeth gedenkt sie dann schon fertig zu werden. Der Plan glückt: als Arzt verkleidet, gibt Antonio dem kranken Landgrafen in Brindisi den Tod. — Elisabeth aber läßt sich nicht so leicht das Szepter entwinden. Sie weiß ihre Rechte gegen alle Angriffe zu wahren. Was Gewalt nicht vermag, muß List erzwingen. Als die Landgräfin den heimkehrenden Kreuzfahrern entgegeneilt und hinter dem Trauerzug wieder in die Burg treten will, wird das Tor geschlossen. Welch tiefe Tragik liegt in der Vertreibung d i e s e r Elisabeth, die mit ihrer ganzen Energie auf Erhaltung ihrer fürstlichen Rechte hinstrebt im Gegensatz zu den meisten anderen Dichtungen, in denen die passive Heilige innerlich gar nicht an ihrer Würde hängt und sich daher still und widerstandslos fügt.

Nun scheint die Bahn frei für Heinrich, Nora und Fanchon. Doch da ereilt auch schon die Schuldigen die unerwartete Katastrophe, die ihnen aus ihrem eigenen teuflischen Tun erwächst. Noras List wird noch von Heinrichs Schlauheit übertrumpft. Dieser tändelte nur so lange mit Fanchon, bis er mit Noras Hilfe am Ziel seiner ehrgeizigen Pläne war. Dann aber kehrt er dem Mädchen den Rücken und will sich auch Noras entledigen. Doch ein anderer greift ihm vor: der Bandit Antonio. Er kommt, um sie sich selber zu holen als Lohn für seine Mordtat. Schaurig realistisch ist seine glühendheiße Banditenliebe dargestellt. Entsetzen packt Nora, sie stürzt fort, Antonio ihr nach — man hört einen bangen Schrei — dann Totenstille: die Verbrecherin ist von ihrem eigenen Werkzeug ermordet. Darauf ist Antonio seiner Banditenbraut nachgefolgt durch Selbstmord. In diedem Haschen nach überstarken Affekten verrät sich der Stürmer und Dränger Trabert.

Inzwischen ist Elisabeth flüchtig durch die Lande geirrt, bis sie in Marburg freundlich Aufnahme findet. Des Dichters innige Beziehungen zu der Lahnstadt verleugnen sich nicht. Mit besonderer Liebe gedenkt er seiner früheren Heimatstadt, wenn er sie im Drama erwähnt. Es scheint sogar, daß ihn die Vorliebe für Marburg dazu verleitet hat, die letzten Szenen breiter und in engerem Anschluß an die Legende auszuführen, als es für den dramatischen Aufbau wünschenswert ist. Oder ist der sanguinische Dichter müde geworden, auch noch den fünften Akt lebendig zu gestalten?

7) Wenck hält es für wahrscheinlich, daß der Dichter dem Ungarn Farcasius, der wohl Elisabeths Lehrer war, Züge für Klingsor entliehen hat. (Wartburg S. 699f.; Anm. z. S. 184—190).

Elisabeth ist todmüde; sie schlägt die kaiserliche Werbung aus; nur eins sucht sie noch auf Erden: „ein stilles Grab inmitten ihrer Armen." Freudig empfängt sie den reuigen Landgrafen Heinrich in Marburg zur Versöhnung und verfügt in kluger Vorsorge über die Zukunft ihrer Kinder.

Es dunkelt stark. Da tritt der alte Klingsor mit Laute und Wanderstab auf und nimmt ergreifenden Abschied vom Leben und seinem Schützling Elisabeth. Nicht ohne poetische Schönheit ist sein Schwanenlied.[8]) Drauf läßt er

„Die Wochen und die Monde frommer Taten,
Die hier noch schaffen soll Elisabeth,
Uns zur Sekunde werden, daß wir
Das heil'ge Ende ihres Erdenlebens
Bewundern können, Herr, zu deiner Ehre:
Es werde Licht!"[9])

Ein wunderliches Beispiel romantischer Ironie!

Gleich darauf sehen wir Elisabeths glückseliges Hinüberschlummern auf der Moosbank. Die Lieder der Armen und der Engel geben ihr das letzte Geleite.

In einem theatralischen Nachspiel krönt Kaiser Friedrich die tote Heilige. Indes erscheint in der Luft wie eine „Fata Morgana" die Elisabethkirche, verschwindet aber gleich wieder. Darauf wird Elisabeth mit der Krone strahlend im Sarkophag sichtbar, und Rosen rieseln auf sie herab.

In der Neubearbeitung vom Jahre 1912 hat Trabert das zweiaktige Vorspiel („Die Werbung" und „Der Empfang auf Wartburg") und das Nachspiel („Die Krönung") fortgelassen und dadurch die dramatische Wirkung erhöht. Aber auch jetzt noch ist der 5. Akt zu weit ausgesponnen. Das dramatische Leben schlummert nach dem 4. Akt ein.

Ein weiterer Nachteil des Dramas ist die mangelhafte Einzelpsychologie. Die Charaktere sind vielfach nur flüchtig angedeutet, sind Typen ohne Lebenswärme. — Fanchon ist wie eine Puppe, die sich hin- und herschieben läßt. — Nora und Antonio, dem sein Dolch: Gott, Hab und Gut und sein Alles ist, sind krasse Vertreter des bösen Prinzips. Sie wirken wie Ausgeburten einer überreizten Phantasie, nicht wie Menschen von Fleisch und Blut, und erinnern unwillkürlich an „Die Räuber" — überhaupt mutet die ganze Dichtung an wie ein Drama der Sturm- und Drangperiode. Blieb doch Trabert sein ganzes Leben ein jugendfrischer Stürmer und Dränger, selbst in seinen Greisenjahren.

Aber die Volkspsyche hatte Trabert in seiner politischen Wirksamkeit gut studiert. Er kannte den Egoismus und den Wankelmut der Leute, die gerade im politischen Leben, ohne kritisches Eigenurteil, bald diesem, bald jenem begeisternden Führer folgen. Daher wußte er die Massenszenen realistisch und gut darzustellen. Auch äußerlich hat er diesen Szenen durch Anwendung der Prosa und durch eine drastische Sprache eine realistische Prägung gegeben.

8) V, 2, S. 64.
9) V, 2, S. 65.

Wenn Traberts Drama wie eine Dichtung der Sturm- und Drangperiode anmutet, so wirkt Klasens Heinrich Raspe wie das Werk gereiften Mannestums. Der Grundcharakter des Dramas wurzelt in der Tragik, die Klasens[10]) Leben beherrscht, in dem Mißverhältnis zwischen seinem glühenden Strebertum und den harten Mißerfolgen. Vergebens hatte der geistvolle Redner mit seiner eindringlichen, klaren und formvollendeten Sprache nach einer Stellung gestrebt, die seiner Neigung und seinen bedeutenden Fähigkeiten entsprach. Seine Bemühungen um einen Lehrstuhl der Homiletik, eine Professur in Bonn, selbst um eine Religionslehrerstelle an einem Gymnasium scheiterten. Kein Wunder, daß seine feinempfindende, das Höchste erstrebende Seele verbittert wurde. Das Amt eines Kanzelredners von St. Ludwig-München genügte auf die Dauer seinem Schaffensdrange nicht. Daher wandte er sich zur Politik. Als Schriftleiter des „Bayerischen Kuriers" arbeitete er an einer Reform der bayrischen Zentrumspartei, als Herausgeber der Zeitschrift „Das 20. Jahrhundert" an der Beseitigung von Mängeln in der innerkirchlichen Praxis und im öffentlichen katholischen Leben, was ihm neue Anfeindungen zuzog. Gerade da, als er endlich ein befriedigendes Wirkungsfeld und „Anhänglichkeit an sein Wirken"[11]) gefunden hatte, endete ein Herzschlag jäh seine hochfliegenden Pläne. (1902).

In Klasens Leben und Charakter wurzelt das Grundproblem seines Dramas: „Wie ein stolz angelegter Mensch, der keine Liebe unter Menschen findet, den die Beste, die Mutter, irreleitet, und den der einzige erwählte Freund betrogen hat, wie er in seinem Bestreben, Großes zu leisten, durch Widerstand immer härter gemacht werden kann, und wie, wenn der Widerstand ihm endlich seitens der Gottheit entgegentritt, er eher den verwegenen Kampf gegen die Gottheit aufnimmt, als von seinem vermeintlichen Rechte abläßt."[12]) Der Dichter selbst lebt, ringt und leidet mit dem Hauptheiden. Daher der Pulsschlag warmen Lebens und der leidenschaftliche Schwung in dieser Tragödie des Ehrgeizes und irregeleiteten Hochfluges.

In dramatisch lebendiger und stufenförmig sich steigernder Handlung wird dieses Grundproblem vor uns entrollt, Raspes ehrgeiziger und hochstrebender Feuergeist, den ein liebeleeres Leben hart und bitter gemacht hat, wird von Gleichens listigen Worten und durch die Gunst der Verhältnisse (Ludwigs Kreuzfahrt und Tod) immer mehr entfacht und strebt wider Recht und Gewissen nach dem Landgrafenthron. Ideale Träume von Volksbeglückung sind psychologisch fein mit seinem verbrecherischen Ehrgeiz verknüpft und gewinnen unser wärmeres Interesse auch für den Verräter. — Rück-

10) Die Kenntnis von Klasens Persönlichkeit verdanke ich einer mündlichen Schilderung durch Prof. Dr. Schwering-Münster und dem Nachruf Dr. Bumüllers, des Freundes und Mitarbeiters Klasens.

11) Vgl. Klasens Brief. (Bumüller S. 568.)

12) Nicht nur in der ganzen Anlage, sondern auch in Einzelheiten sind autobiographische Züge wahrnehmbar. Oder klingt nicht z. B. in den Worten „Weh, wer an Widerspruch und Freiheit denkt!" (IV, 1, S. 95 der 2. Aufl.) des Dichters eigene Klage über die Feindschaft, die ihm sein freimütiges Ringen gegen die Mißstände eintrug?

13) Klasen III, 7, S. 81.

sichtslos und grausam trotzt er jedem Hindernis. Nichts hält ihn zurück auf seiner schwindelnden Bahn, weder das harte Los Elisabeths, die er brutal hinaustreibt in Nacht und Unwetter, noch des Volkes Murren und Empörung, der bereits sein Dämon Gleichen zum Opfer fällt, weder der Mutter Flehen und Fluch noch des Kaisers Befehl, ja, nicht einmal das Drohen der Geisterwelt bei der Erscheinung Ludwigs.[13]) Diese hat man als einen deus ex machina verurteilt. Nicht mit Recht! Abgesehen davon, daß eine Erscheinung in einem Legendenstoff mehr berechtigt ist als anderswo, ist sie hier ganz glaubhaft dargestellt und in der dramatischen Idee wohl begründet. Sie bringt keine unmotivierte Entscheidung, sondern dient in der Stufenfolge der Widerstände als letzter Prüfstein, an dem sich Raspes hartes Wollen mißt und sich noch mehr steigert zu titanischem Trotz, der nicht nur den Menschen, sondern auch den Göttern Hohn spricht. Er erklimmt die ersehnten Stufen des landgräflichen Thrones — im Vollbewußtsein seiner Macht, aber auch im Gefühl seiner grenzenlosen Vereinsamung und in aufdämmernder Reuequal.

Die königliche Haltung, die er im 4. Akt in der milden Begnadigung des Mörders Gleichens und in den weisen Verhandlungen mit den Städten zeigt, bildet einen wirksamen Gegensatz zu seinem grausamen Urteil gegen Elisabeth und deren Kinder, um deretwillen ja seine Herrschaft am meisten bedroht ist. Mit bitterem Spott verurteilt er sie zu qualvollem Hungertod im tiefsten Burgverließ.

Noch ist er blind für die unheilschweren Wolken, die am Horizont aufsteigen. Seine Tat, die nicht nur göttlichem Gebot, sondern auch menschlicher Satzung Hohn spricht, hat seinen Thron untergraben. Er wankt und stürzt vor dem Rächer des Verrates an Elisabeth, vor Kaiser Friedrich. Der vermeintliche Hohn des Kaisers treibt ihn zur Tötung Varilas und zu Drohungen gegen den Kaiser selbst. Aber von den Lanzen der abwehrenden Soldaten verwundet, sinkt er nieder. Noch seine letzten Worte verleugnen seine unbändige Seele nicht und klingen wie des Dichters unerschütterliches Bekenntnis zu seinen idealen Reformideen, ungeachtet der Anfeindungen und Verkennungen durch die Menschen: „Mein Leben ja! Doch niemals meinen Sinn."[14])

Da es Klasen hauptsächlich auf die Durchführung des Grundproblems ankommt, hält er sich nicht eng an das wirkliche Geschehen. Nach der Geschichte war Heinrich Raspe nicht nur ehrgeizig, sondern auch ein Schwächling[15]) und als solcher eine erbärmliche und undramatische Gestalt. Der Dichter aber, der selber sprühte von Tatkraft und glühendem Streben, schuf ihn zu einer Kraftnatur um, die unser Interesse weckt, und die aus eigenem Machtwillen sich ihr schwindelndes Geschick zimmert. — Auch die Katastrophe ist in ihren Einzelheiten unhistorisch. In Wirklichkeit ist Heinrich Raspe als Gegenkönig Friedrichs 1247 nach unglücklichem Kampf um Anerkennung und Krone elend gestorben. Also nur die Neben-

14) IV, 4, S. 110.

15) Vgl. R. Malsch, Heinrich Raspe, Versuch einer hist.-psych. Würdigung. (Forschungen z. thür. Gesch.) Halle 1911, Bd. I. Und Wenck, Wartburg, S. 215 ff.

buhlerschaft Raspes und Friedrichs um die Krone und Raspes Niederlage ist der Geschichte entnommen, und zwar klingt das geschichtliche Gegenkönigtum Raspes nach in unseres Helden glühender Sehnsucht nach dem Kaiserthrone.[16])

Die Befreiung Elisabeths durch den Kaiser ist wohl ein Nachwirken der Legende von der kaiserlichen Werbung und der geschichtlich beglaubigten kaiserlichen Huldigung bei der Erhebung von Elisabeths Gebeinen. In der zweiten Auflage klingt die Werbungslegende noch deutlicher an, wenn der Kaiser sagt:

„Ein schwer Geschick hat dieses schöne Land
Verwüstet. An dem Reich und seinem Kaiser
Soll es Erstehung aus dem Tode feiern;“[17])

während er sich zu Elisabeth neigt.

Das Drama ist eine ausgesprochene Charaktertragödie, die jedenfalls des Dichters dramatisches Talent zeigt, wenn auch einzelne Uebertreibungen das Erstlingswerk nicht verleugnen. Leider ist die Einheit der Handlung nicht voll gewahrt. Raspe wird im 1. Akt nur flüchtig erwähnt und tritt erst im 2. Akt in den Mittelpunkt unseres Interesses, während vorher unser Mitgefühl ausschließlich auf Elisabeth ruhte. Vielleicht hätte der Dichter im 1. Akt statt der Vorbereitungen zum Kreuzzug und dem Abschiednehmen Ludwigs und Elisabeths mit ihren langatmigen lyrischen Ergüssen besser jene Verhältnisse wirklich dargestellt, die Raspe so verbittert und hart gemacht haben. Dann wäre er uns menschlich noch näher gerückt, dann hätten wir ihn noch besser verstanden in seiner Härte, Verbitterung und Grausamkeit. Statt dessen hört man nur von ihnen aus Raspes und anderen gelegentlichen Aeußerungen,[18]) daß man ihm früher hart und lieblos begegnete, daß seine eigene Mutter ihn irregeleitet und ähnliches mehr.

Die weiche Art Elisabeths dachte sich der Dichter als Gegensatz zu Raspes zielbewußtem, rücksichtslosem Vorwärtsstreben.[19]) Sie ist auch ganz hingebende Liebe, ganz Gefühl. Sicherlich wäre aber die Kontrastwirkung noch schöner zur Geltung gekommen, wenn sie mehr stille Ruhe und Würde, mehr feines, zartes Frauentum bewahrt hätte. Statt dessen macht sie stellenweise einen müden, apathischen, fast irren Eindruck, besonders in den beiden ersten Auflagen. Dadurch erscheint der zarte Ton, der das rein geschichtliche Leben Elisabeths durchklingt, abgeschwächt. Die Darstellung eines grundgütigen, stillen Frauengemütes liegt unserem Dichter nicht so wie etwa Raspes Feuergeist.

Dennoch webt die Gestalt der Heiligen mit ihrem innigen Lieben und kindlichen Beten einen romantischen Schimmer in das Drama hinein, der noch vertieft wird durch die Begeisterung der Kreuzfahrer, Musikeinlagen,[20]) durch feierlich ernstes Totengeläut und den Trauerzug zur Burgkapelle, durch harmonisches Zusammenklingen

16) III, 4, S. 75.
17) IV, 4, S. 111.
18) II, 1, S. 24; III, 1, S. 65; IV, 3, S. 103f.
19) Klasens Vorbemerk. zur 2. Aufl. S. Vf.
20) Vgl. Anhang zur 2. Aufl.

der Natur mit der Handlung, das allerdings bei der Erscheinung Ludwigs etwas zu aufdringlich wird, durch die Erscheinung selbst und schließlich durch Elisabeths Befreiung durch den Kaiser, ein beliebtes Märchenmotiv.

In der ersten Auflage wuchert das Ueberirdische zu üppig. Da wird Elisabeth nach der Vertreibung bei ihrer Begegnung mit dem wütenden Raspe (II 5) plötzlich von einem hellen Licht umstrahlt und von überirdischen Erscheinungen, Symbolen ihrer Guttaten, umgeben und so vor seiner brutalen Gewalt geschützt. Außerdem hat Raspe in seinen Gewissensqualen auf der Höhe seiner Macht (IV) eine Vision, in der ihm der Leichenzug Elisabeths erscheint. Aber wenn Hermann von Lingg noch glaubte, die ersten Erscheinungen mit „der Höhe der tragischen Situation", eigens rechtfertigen zu müssen, so erkannte wohl der Dichter selber bald, wie unkünstlerisch ein derartiges Anhäufen von wunderbaren Erscheinungen ist; denn er ließ in der zweiten Auflage nur noch das Leuchten um Elisabeth und Ludwigs Erscheinung, in der dritten nur diese letzte bestehen, die im Aufbau des Ganzen wohl begründet ist.

„Man glaubt sich in die Zeit der mondbeglänzten Zaubernacht jener Romantik versetzt, in der Eichendorff und Tieck Dramen schrieben, und doch ist dem Ganzen das Merkmal realistischer Art aufgeprägt.[21]) Man nimmt es deutlich wahr in Waffenklirren, Volksverschwörung und Gerichtsverhandlung, in der niederen Rachgier und den listigen Schleichwegen eines Gleichen, in dem grausamen, rücksichtslosen Vorgehen Raspes. — Die Romantik seines tief empfundenen Priesterlebens und die scharfe, reale Denkweise seiner politischen Begabung und Tätigkeit mögen dem Dichter die Farben geliehen haben für dieses eigenartige Werk mit seinem reizvollen romantisch-realistischen Doppelcharakter.

Allem Anschein nach hat Klasen in Schiller seinen Meister gehabt. Die Anklänge unseres Dramas an „Wallenstein" sowohl im Grundthema und im Charakter des Hauptheldens als auch in einzelnen Gedanken, Motiven und Redewendungen[22]) sind deutlich wahrnehmbar.

Neben direkten Parallelstellen zeigt Klasens Sprache auch ganz allgemein Anklänge an Schiller. Sie ist kräftig, sentenzenartig und besonders in Raspes Monologen vom Vollton der Leidenschaft durchbebt und von edlem Pathos beflügelt.[23]) Ab und zu durchklingen weiche Mollakkorde den Dur-Charakter des Dramas.[24]) Auch rasch aufeinanderfolgende Rede und Gegenrede, schnell wechselnde Bilder, kurze abgerissene Sätze und Worte beleben wirkungsvoll.[25]) Ueber einzelne Plattheiten sieht man gern hinweg.[26]) Im allgemeinen sind phrasenhafte Uebertreibungen in der dritten Auflage fortgelassen.

Am 9. Juni wurde das Drama nach der zweiten Auflage auf der Hofbühne zu München aufgeführt und freundlich aufgenommen.

21) Lingg, Beil. z. Allg. Zeitung 1894, Nr. 325.
22) Vgl. IV, 1, S. 95, 2. Aufl.; IV, 3, S. 101 u. 103.
23) Z. B. IV, 1, S. 93; IV, 3, S. 104.
24) Z. B. III, 7, S. 86 f.
25) Vgl. z. B. II, 5, S. 59.
26) II, 5, S. 59: „Ueber deren Tod die Mutter heult".

7. Klassik.

Karl Röttgers[1]) Legendenspiel Die heilige Elisabeth erinnert in seinem edlen Ernst und der maßvollen Darstellung an Werke der Klassik. „Eindringlich und gradlinig, mit seelischer Verinnerlichung wird uns die Entwicklung der ungarischen Königstochter von einem zarten, schutz- und anlehnungsbedürftigen Mädchen zur heroischen, über Menschenhöhe wachsenden Heiligen, dem leuchtenden Vorbilde der Menschenliebe und Entsagung, gezeichnet."[2]) Des Dichters eigenes warmes Mitgefühl für die Armen befähigte ihn, sich in das Seelenleben der sozialen Heiligen einzufühlen, nachdem ihn seine katholische Gattin zur Dramatisierung der Legende angeregt hatte. Auch in den ergreifenden realistischen Darstellungen der Not, die an Kingsley erinnern, verrät sich sein soziales Empfinden.

Eine Aufführung des Spiels auf der Düsseldorfer Freilichtbühne im Sommer 1923 wirkte nach dem Urteil Pfeills ergreifend.[3])

Röttgers Dichtung ist in ihrer klaren Gedankenführung und maßvollen Sprache Heinrich von Steins dramatischem Gedicht Die heilige Elisabeth nicht unähnlich.

„Meine Arbeiten sind meine Erlebnisse," schrieb Stein 1884 an eine Freundin.[4]) Speziell seine Elisabethdichtung ist in ihrer Gedankentiefe und reinen Auffassung, in dem edlen Maß und ihrer durchseelten Schönheit ein Wiederschein seiner Persönlichkeit. Im Jahre 1557 wurde er in Koburg als Sprößling einer alten fränkischen Adelsfamilie geboren; seine freiherrliche Abstammung spiegelt sich nicht nur in seiner äußeren, sondern auch in seiner ganzen seelischen Haltung wieder. — Nach dem Studium der Theologie, Naturwissenschaften und Philosophie wurde er Hauslehrer von Wagners Sohn in Bayreuth. Hochbedeutsam sollte für ihn der Aufenthalt im Hause Wahnfried werden.[5]) Dort wurde er sich seines eigenen Wesens und seiner Bestimmung erst bewußt. Wagners Ideale durchlebte und verarbeitete er zu ureigenstem Besitz.

Auf seines Vater Wunsch wurde er schon nach einem Jahr Dozent der Philosophie in Halle, dann in Berlin. Man begegnete ihm mit Gleichgültigkeit, Haß und Verkennung. „Kein ferner oder naher Mensch, der mich versteht, kein Weib, das je mich lieben wird. Dennoch Leben, und innige Glut — ewige Glut?"[6]) so klagt der Vereinsamte in seinem Tagebuch. — Zu spät dachte man daran, dem Hochbegabten einen Lehrstuhl in Berlin einzurichten. Er starb plötzlich 1888, einsam, wie er gelebt hatte. „Berlin hatte ihn vergiftet."[7])

Eine edle, einheitliche Weltanschauung, die Religion, Philosophie,

---

1) Der Dichter lebt als Schriftsteller und Herausgeber des „Kunstfensters" in Düsseldorf. Von ihm liegen lyrische Dichtung, Novellen, Legenden, Dramen und theoretische Schriften über das Drama vor.
2) Pfeill, S. 256.
3) Pfeill S. 255.
4) Chamberlain-Poske S. 45.
5) Vgl. ebenda S. 33, 41 u. Bayreuth. Blätter XII, 1889, S. 169ff., 235ff, 308ff, 353ff.
6) Chamberlain-Poske S. 53.
7) Ebenda S. 52.

Leben und Dichten zu einem reinen Edelmenschentum vereint, ist sein Ziel in Leben und Wirken. Mitleid, Liebe als Kulturmacht ist das Grundthema, das durch Wagners, Schopenhauers und auch Heinrich von Steins Lebensbild klingt. So sagt er in seinem „Vermächtnis",[8]) dem klaren Spiegelbild seiner idealen Gesinnung: „Das Leben des Steines ist schwer sein, das Leben der Pflanze ist reifen, das Leben des Menschen: besonnene Hülfe."[9]) So spürt man den Pulsschlag seines Herzens in den Worten, die er dem todgeweihten Karl Ludwig Sand in den Mund legt. „Es gibt so viel schleichenden Mord in unserm heutigen Dasein. Ich bin immer der Meinung gewesen, daß jeder, der nicht aus voller und bewußter Liebe handelt, sich früher oder später auf der Bahn betrifft, die ich die Bahn des Mordes nennen muß. Er lebt vom Leben anderer. Ja, das tun heutigen Tages fast alle. Alle tun es, die herzlos und gleichgültig aneinander vorübergehen; denn Teilnahme irgend eines beseelten Wesens ist die Lebensluft, in der wir atmen . . . Wo aber Herzlosigkeit das allgemeine Gesetz ist, da wird auch zwischen einzelnen jene Empfindung nie zu der beherzten Freude der Freiheit sich hinaufranken, sondern weichlich und launenhaft bleiben, und so werden wir von Jugend an um unser Leben betrogen."[10]) Die höchste Verwirklichung der Liebe sieht er in Gott. „Gott ist die Liebe."[11]) In ihm zu leben ist unsere Aufgabe. Früh hat er sich auch schon mit dem zweiten Grundproblem der Schopenhauerschen Philosophie auseinandergesetzt, mit dem Problem des Leids. Sein eigenes leidvolles Leben und sein grüblerisches melancholisches Wesen mögen es ihm nahegelegt haben. Aber er kommt zu ganz anderen Ergebnissen als Schopenhauer. Wie Wagner, so überwindet auch er Schopenhauers Pessimismus: Nicht mehr Erlösung v o m Leid der Welt, sondern Erlösung d u r c h das Leid ist seine Losung. „Gerade in der unendlichen Leidensfähigkeit großer Geister waltet das höhere Gesetz, welches die Erlösung der Welt, des Menschen unabwendbar ewig verwirklicht."[12]) „Dieser hohen Ahnung sind wir versichert, daß gerade da, wo wir am schmerzlichsten leiden, daß gerade da in uns eine unverwirklichte Ordnung des Seins nach Leben ringt."[13])

Er glaubt also an eine Heiligung durch das Leiden. Aber auch Freude ist ihm „eine Leidenschaft, durch die wir besser werden,"[14]) durch die wir „erlöst", heilig werden. Sein letzter Mahnruf ist: „Glaube an die Erlösten."[14])

Seine Lebensphilosophie klingt also harmonisch zusammen mit dem Lebenslied Sankt Elisabeths, in dem ja auch Liebe, Leid, Freude und Heiligkeit den Grundakkord bilden. Dieser harmonische Zusammenklang mag die Stoffwahl seiner Elisabethdichtung bedingt haben.

Schon 1881 beschäftigte ihn das Problem der Heiligkeit: „Es muß eine Brücke geben von der Wunderscheinung des Heiligen zu

8) Stein, Nachlaß S. 211ff.
9) Ebenda S. 212.
10) Ebenda S. 131f.
11) Aus Steins Tagebuch, Schorn S. 476.
12) Steins eigene Worte. Chamberl.-Poske S. 104.
13) Ebenda S. 105.
14) Steins „Vermächtnis" (Nachlaß) S. 313.

einer Weihe des Alltags."[15]) Dieses Problem suchte er in einem poetischen „Leben der Heiligen" zu lösen. Er vertiefte sich eifrig in die Quellen. Aber ihre schematische und wundersüchtige Darstellungsweise befriedigte ihn nicht.[16]) Trotzdem gab er den Gedanken nicht auf; kurz vor seinem Tode schrieb er sogar an eine Freundin, daß seine ganze Seele der neuen Aufgabe angehöre;[17]) und nach seinem Tode fand man in seinem Nachlaß drei Dialogdichtungen unter dem Titel „Die Heiligen", die teilweise noch skizzenhaft anmuten, unter ihnen „Die heilige Elisabeth". Sie wurde 1888 im Verlag von Breitkopf & Härtel von einem Ungenannten, K. C., veröffentlicht.

In edler, vornehmer Ruhe wird die Legende der heiligen Elisabeth von ihren goldenen Kindertagen an bis zu ihrem tragischen Tode dargestellt, ergreifend und voll warmem Empfinden, aber ohne drängende Leidenschaft. Fein und edel ist die Gestalt der Heiligen gezeichnet. Ihre Gemütstiefe offenbart sich reizvoll in ihrem Verhältnis zu Ludwig, diesem „zarten Ineinanderblühen von Gatten- und Geschwisterliebe, dem Einklang des Irdischen und Himmlischen."[18]) Ihr erstes Aufflammen bringt die stimmungsvolle Rosenszene.[19]) Das Rosenwunder wird hier ganz eigenartig gedeutet: auf Ludwigs Frage zieht Elisabeth eine Rose hervor, die sie mit Nahrungsmitteln von der Festtafel mit aufgegriffen hatte, und sagt schelmisch erglühend: „Rosen, Herr." Da — das erste bewußte keusche Aufblühen ihrer Liebe, die beide durchströmt, wie ein „Wunder".

Elisabeths volle Reife zur Heiligen bringt erst das Leid. Still und stark, doch nicht ohne ergreifende Seelenkämpfe überwindet sie es. Als schließlich der finstere überstrenge Konrad von Marburg von ihr jedes Brechen des Eigenwillens, auch des Willens zum Guten, erheischt, und ihr die Mutterliebe und die tätige Armenpflege untersagt, da fügt sie sich zwar schweren Herzens. Aber ihr tiefstes Wesen ist damit getroffen. Sie geht tragisch zugrunde, wenn auch die elementare Liebeskraft ihrer Seele triumphiert und noch geläuterter und machtvoller aufwärtsstrebt zu Gott.

In ihren letzten Worten, die ihr sieghaftes Ueberwinden jeden Leids in hehrer Gottesminne wiederspiegeln, erklingt des Dichters Herzensbekenntnis wieder; auch für seinen Stil sind sie bezeichnend: „Die Tränen waren in allem, meinem Leben das einzige mir treu gebliebene Gut. Ja, man hat es mir übelgemacht . . . War ich nicht elend, sagt es mir! Ich sage nein. Ich war in den Tränen Jesu allerwärts daheim. Nun, so lobe ich dich, Gott, daß du mir Leid und Tränen gabst. Glück ward mir über alles Glück. — Du warst in dem Glücke, — und dennoch nein! Das Glück verging, und du bist ewig. — Leid gabst du mir über alles Leid, und in dem Leide warst du: da ergriff ich dich, da ward ich ewig. Mein Ewiges nun lobt dich laut, welches du durch große Leiden gesättigt und beseligt hast. Des Lobes sollst du dich freuen, Gott; denn in aller

15) Steins Brief vom 11. 7. 1881, Wolzogen S. 241.
16) Wolzogen S. 364, 368.
17) Chamberl.-Poske S. 60, 96.
18) Poske (Bayreuth. Blätter 1889. S. 266.)
19) II, 3, S. 33.

meiner Liebe Fülle sage ich doch dasselbige keiner Kreatur. Das vermochtest nur du, das ist dein Werk, in meiner Liebe wehetiefem Untergang, der mich vertilgte — dich mir zu schenken. Ei du, ich freue mich an dir, du wunderbarer Rat — Kraft — Vater —".[20])

Klassisch maßvoll ist seine Sprache. Die schlichte, aber edle Prosa und die Gesprächsführung hat er wohl seinem Geistesverwandten Gobineau abgelauscht, den er schätzt, und den er im Herbst 1880 sogar persönlich in Gesellschaft von Wagner und Liszt in Neapel kennen gelernt hatte. Mit feinem Verständnis schildert Lienhard das Neue in der Form Gobineaus und Steins: „Neu ist die tiefernste, von jeder Theatralik freie Sachlichkeit, mit der sich ihre Menschen seelisch offenbaren. Das ist keine Epigonen-Rhetorik, keine Theaterluft, kein täuschender, über Untiefen hinwegschwingender Redeschall; es sind reife Menschen, die es mit Leben und Tod unheimlich aufrichtig meinen; Menschen, denen es unter allen Umständen um schlichte Wahrhaftigkeit zu tun ist. Aussprache ist ihnen ein Mittel, über sich selbst zur Klarheit zu kommen."[21])

Auch die Gedankentiefe, der weihevoller Ernst, die schlichte Sachlichkeit und keusche Schönheit seiner Dichtung machen Stein zum Vorläufer auf den „Wegen nach Weimar," zum Klassizisten.

Leider war es dem grüblerischen Dichterphilosophen nicht so gegeben, seinem Werk frisches, pulsierendes Leben und Unmittelbarkeit der Empfindung einzugießen. Die „Heilige Elisabeth" ist kein Drama, sondern ein poetisch-philosophisches Lebensbild der Heiligen in Dialogform. Es hat herrliche Einzelheiten, aber es ist so, wie es der Dichter hinterlassen hat, kein vollendetes Kunstwerk. Gewiß hätte er ihm noch die letzte künstlerische Rundung gegeben, vielleicht es sogar als eigentliches Drama ausgearbeitet — ein dramatischer Keim steckt jedenfalls darin; man denke nur an die Szene zwischen Elisabeth und Konrad. — Vielleicht wäre der frühgereifte Mensch auch dichterisch zur klassischen Vollendung gelangt. Aber er starb zu früh, ein Opfer seines Idealismus im Kampf gegen das äußerliche Großstadtwesen Berlins.

8. Idealistische Heimatkunst.

„Die seelische Linie, in die er (Stein) sich eingereiht hat, die Linie des deutschen Idealismus, ist nicht abgebrochen. Sie muß und wird aufgenommen werden."[1]) Friedrich Lienhard, der Urheber dieser Worte selbst, ist dieser Berufene, der die große ideele Linie weiter fortführt, die nun gradlinig von Bayreuth über Stein zum Weimarer Rosenkreuz-Heim läuft. Es schlingt sich ein seelisches Band hoher Ideengemeinschaft und warmer Sympathie um die geistesverwandten Künstler, Wagner, Liszt, Stein, Lienhard, ein Band, das wiederum jeden einzelnen mit der Wartburgheiligen verknüpft, in

20) III, 3, S. 82f.
21) Wege nach Weimar I, S. 117.
22) Lienhard, Wege nach Weimar I.

1) Lienhard, Neue Ideale nebst Vorherrschaft Berlins. 3. Aufl. Stuttg. 1920, S. 210ff. In der Gestalt des einsamen, edlen Freiherrn Ingo von Stein im „Spielmann" (Ges. Werke I, 3. Bd., Stuttg. 1924, S. 1ff.) hat Lienhard Stein ein würdiges Denkmal gesetzt.

Lienhards Bekenntnis: „Worte der Güte und Schönheit. Taten der Liebe sind Licht!"[2]) erkennen wir den leuchtenden Grundton von Wagners, Liszts und Steins Lebenswerk wieder und schließlich auch den Grundton der Elisabethlegende. Mit Stein bekennt sich Lienhard bei Wahrung seiner eigenen Selbständigkeit zum Bayreuther Kulturkreis,[3]) und andrerseits grüßt Hans von Bülow „im Bayreuther Gruß" den Dichter zu seinem 50. Geburtstag als „innerlichst verwandten Geist."[4])

Lienhard geht in seiner Elisabethdichtung über seinen geistverwandten Vorläufer Heinrich von Stein hinaus: Gedankentiefe und edelmenschliche Auffassung der Heiligen sind hier durchgoldet von echter Poesie.

In Thüringens Waldeinsamkeit hat sich Lienhard ausschließlich dem Studium der beiden Kulturzentren Weimar und Wartburg gewidmet. Daraus entstand 1903 sein „Thüringer Tagebuch", das bereits in drei Prosaskizzen keimartig die ganze Wartburgtrilogie enthält. Das ist charakteristisch für Lienhards Schaffensweise: ehe er seinem Stoff die endgültige dramatische Gestalt gibt, formt er ihn zu einer straffen Prosaskizze oder zu einem Gedicht. — Aber nicht nur das bloße Ergebnis seiner Kulturstudien ist seine „Elisabeth". Er kann überhaupt nur formen, was ihn „als seelisches Erlebnis erfüllt,"[5]) und besonders in der Wartburgtrilogie pulsiert „mancher Tropfen eigensten Herzblutes."[6]) Zu seiner Elisabethtragödie trieb ihn seine tiefe Verehrung für die „herzensgeniale" Wartburgheilige. „Wie ich schon in jüngeren Jahren eine Odilia (Schutzpatronin des Elsasses) dramatisiert hatte, so drängte es mich, auch die große Thüringerin zu verherrlichen. Sie sehen, man kann auch über trennende Konfessionen hinüber Herzensreinheit und Seelenadel verehren."[7]) 1904 reifte das Drama zur Vollendung.

Man hat gesagt, Lienhards Drama sei als Bühnendichtung verfehlt. Der dramatische Nerv gehe ihr gänzlich ab. Kleibömer behauptet sogar: „In diesem Werk hat Lienhard versagt. Es entstehen ganz leere Akte und schließlich ein undramatisches Verklingen zum Schluß."[8]) Ein unglaubliches Verkennen des tief innerlichen dramatischen Kerns und des feinen poetischen Gehalts! Gewiß, es ist kein Schaustück lauter Theatralik und wird auch kaum allgemeinen rauschenden Bühnenerfolg erzielen. Das liegt in seiner Besonderheit und in dem oberflächlichen Kunstgeschmack des Publikums, das wohl theatralische Wirkungen, nicht aber feine dramatische Poesie gelten lassen will.

Dennoch ist es ein gutes, echtes Drama von der Wesensart

2) Vgl. P. Bülow, S. 111.

3) Vgl. Lienhard, Wege nach Weimar, V, S. 50ff.; P. Bülow, Die Kunst Richard Wagners in der Auffassung Lienhards, Stuttgart 1920.

4) Gierke S. 16f. Durch eine feingebildete edle Frau, Adelheid v. Schorn, sind unsere Meister noch in besonderer Weise verbunden. Sie war eine Verwandte Steins und eine Freundin Wagners, Liszts und Lienhards. (Vgl. Schorn u. Lienhard, Unter dem Rosenkreuz, S. 37ff.)

5) Lienhard, Autobiogr. Skizze, Lese S. 461.

6) Lienhard, Nachwort zur Wartburgtr. S. 1875.

7) So schrieb mir der Dichter in einem Brief vom 17. Februar 1925. Vgl. auch: Wege nach Weimar, III, S. 69.

8) Kleibömer S. 334.

einer „Iphigenie", von reichem inneren dramatischen Leben durchflutet und aufgebaut auf sicherer gegensätzlicher Charakterführung. Aus dem breiten undramatischen Stoff hat der Dichter das dramatisch Brauchbare psychologisch fein herausgearbeitet und daraus eine ergreifende Seelentragödie geschaffen. Elisabeths Schicksal ergreift umso mehr, als es zum Teil die Folge ihres eigenen Wesens und Strebens ist. Nicht allein durch äußere Widerstände, die ihr durch Schicksalsschläge und durch ihr gegensätzliche Menschen erwachsen, geht die zart empfindende Frau zugrunde, sondern an erster Stelle an einem tiefgehenden inneren Zwiespalt, der ihr selbst kaum bewußt ist. Wer sich dessen nicht klar wird, wer nur oberflächlich die äußeren Tatsachen beachtet und nicht tief hineinhorcht in Elisabeths Seele, dem entgeht in der Tat der eigentliche dramatische Nerv. Elisabeths tiefstes Wesen ist die Liebe, und zwar irdische und himmlische Liebe in wundervoller Harmonie, die sich aus innerstem Herzensdrang, nicht aus bewußtem Handeln nach irgendwelchen Geboten in genialen Taten der Güte auswirkt. Dabei ehrt sie die Kirche als unantastbare Autorität. In diesen beiden Grundzügen wurzeln ihre schwersten Seelenkämpfe.

Ihr Beichtvater, der charakterfeste, aber harte und einseitige Konrad von Marburg, tritt ihr nämlich vergeblich im Namen der Kirche entgegen, um in ihr jedes menschliche Empfinden zu ertöten und eine bewußte Heilige aus ihr zu machen. Echt mittelalterlich ist diese manichäisch getönte Auffassung, daß das Natürliche von Grund aus schlecht und daher radikal vernichtet und durch das Ueberirdische ersetzt statt in sich veredelt werden müsse. Elisabeth glaubt sich ihrem Beichtvater zum Gehorsam verpflichtet und fügt sich ihm auch äußerlich in allem, fastet und kasteit sich und trägt still seine Geißelhiebe und andere Härten der mittelalterlichen Kirchenzucht. Als er aber auch ihre natürlich-himmlische Liebesglut ertöten will, da sät er bitteren Zwiespalt in ihre zarte Seele, da kämpft sie einen ergreifenden Kampf um diese ihre innere Wesensart.

In der hochdramatischen Vertreibungsszene widersteht sie Konrads Befehl und nimmt ihre Kinder mit ins Elend, und nur unter dem Druck der Verhältnisse vertraut sie später ihre Kleinen der Sorge fremder Menschen an, um sie vor Not zu schützen. Noch auf ihrem Sterbelager freut sie sich ihrer Kinder; „Gott, Gott verzeihe mir, ich kann meine Kinder . . . nicht aus dem Herzen reißen."[9]) Darin liegt bei einer gewissen Aehnlichkeit zugleich der Grundunterschied zu Steins Elisabeth.

In allem Leid überwindet sie als Siegerin alles, was noch erdhaft in ihrer Seele war, freilich in anderem Sinne, als es Konrad gewollt hat. Ihre Seele wird ganz groß und heilig, ganz rein und frei von dem Spielerischen der ersten Zeit, aber zu Konrads Leidwesen, ohne dabei ihr menschliches Empfinden einzubüßen. Dieser stete Kampf der seelenvollen Frau gegen Konrads Härte und ihre heilige Eigenart zermürbt ihre Kräfte, ohne sie zu verbittern. Trotz ihres physischen Untergangs siegt ihre Wesensart: ihre reine, natürlich-himmlische Liebe triumphiert über Konrads Unnatur; Elisabeth stirbt, umhegt von der Liebe der Menschen und im frohen Bewußtsein ihrer

9) V, 2, S. 102.

erfüllten Sendung,[10]) während Konrad durch Mörderhand fällt — unter bitterer Selbstironie und mit der aufdämmernden Erkenntnis seines zerbrochenen Lebenswerkes.[11])

Lienhards Drama ist also trotz des äußeren Untergangs der Heiligen ein „Siegesspiel", wie der Dichter es selbst in den „Wegen nach Weimar" schildert.[12]) Das ist überhaupt Lienhards Art: „Menschen zu zeigen im Kampfe mit den feindlichen Mächten des Innern . . . . und mit diesen ringenden Seelen den Leser auf die Wege der Befreiung und Läuterung zu führen,"[13]) wie ja auch der Dichter selber seinen einsamen idealen Weg trotz vieler Anfeindungen aufrecht, stark, sieghaft wandert.

Aber auch äußerlich bewegte Szenen entbehrt das Drama nicht. Man denke nur an die bedeutsame Einigung zweier — sonst so verschiedener und einander feindlicher — Männer zu gemeinsamem Vorgehen gegen Elisabeth, allerdings aus grundverschiedenen Motiven und zu grundverschiedenen Zwecken: Konrads, der aus ihr eine Heilige machen will, und Raspes, der nach der Herrschaft trachtet. Man denke auch an die sorgfältig motivierte Vertreibungsszene, an das Ringen der Mutter um ihre Kinder — dem Seelenzwange Konrads gegenüber — mit seiner spannenden Steigerung und endlich an die packende Szene an Ludwigs Bahre.

Die Charaktere sind lebensvoll gezeichnet. In allen seinen Werken beweist Lienhard ein feines Verständnis für die Frauenseele. Er hat sie auch im Elisabethdrama in den verschiedensten Schattierungen dargestellt. Besonders edel ist seine Auffassung von der liebeglühenden Elisabeth, dieser weltunklugen, aber feinen Frau, die trotz aller Weichheit und allen Wehs frei von allen weltschmerzlichen Anwandlungen ist, allezeit kindlichen Frohsinn und natürliche Hoheit bewahrt und sieghaft ihre Wesensart durchsetzt und vergeistigt. In der Prosaskizze im „Thüringer Tagebuch", wo sie wie durch Hypnose an Konrad gekettet ist, kommt der Dichter dem Wesen der Heiligen nicht so nahe wie hier im Drama.

Die Gestalt Ludwigs, die in der ersten Fassung zu flüchtig skizziert war, hat der Dichter in den neueren Auflagen vertieft durch Einführung des vertraulichen Zwiegesprächs zwischen Elisabeth und Ludwig (I 2).

In der künstlerischen gegensätzlichen Charakterführung bedeutet die Wartburgtrilogie einen wesentlichen Fortschritt gegenüber den früheren Dichtungen Lienhards. So stehen sich wirksam gegenüber: die natürliche liebestiefe Heilige und der unnatürliche Ketzerprediger, der milde Ludwig und der stahlharte Konrad, der energievolle Fanatiker der Kirche und der ehrgeizige Schwächling Heinrich Raspe. Nicht nur die einzelnen Gestalten, sondern auch die Situationen weben den eigenartigen Stimmungszauber des Dramas. Da sind liebliche Szenen von zarter Schönheit neben solchen von herber Tragik und grausig nächtlicher Mordtat mit wenigen markanten Strichen gezeichnet. Wie ein düsteres Leidmotiv durchzieht die unheimliche

10) V, 2, S. 103.
11) V, 1, S. 90.
12) Bd. V, S. 247.
13) Hergens, S. 278.

Gestalt Ruprechts das Drama, bis er seinen schwarzen Plan, Konrads Ermordung, vollzogen hat. Sehr wirksam ist die Gegenüberstellung dieses düsteren verkommenden Trunkenboldes und des lebensfrohen Walther von der Vogelweide im Walde neben dem Grabhügel von Ruprechts Kind.[14]) Ergreifend ist die bitter-ernste Unterredung Elisabeths und Konrads vor dem Altar beim düsteren Schimmer der ewigen Lampe nach einer schweren Züchtigung der Landgräfin, in der sich die Wesensunterschiede beider unheilvoll offenbaren und die tragische Katastrophe ahnen lassen.[15]) Lieblich ist die Szene, wo Elisabeth das Kreuz mit den Rosen der Bettler schmückt,[16]) und das Zwiegespräch des Bischofs mit dem Gärtner, dessen gesunder Humor den Ernst der Stunde erhellt.[17])

Feine Naturstimmungen vertiefen den Empfindungsgehalt der Situationen. Lienhard wird ja an erster Stelle als Heimatdichter gewertet. Er liebt und besingt die deutsche Landschaft und das wurzelkräftige Volkstum. Der deutsche Wald rauscht durch sein Leben und Dichten,[18])

Von poetischer Schönheit ist des greisen Walther von der Vogelweide Abschiedsgruß an den Thüringer Wald:

„Du edler Wald, in dessen Rauschegrund
Mein Grabmal harrt, auch dir ein treu Gut-Nacht!
Bringe den Lebenden, so lichtgesund,
So wurzelkräftig, was du uns gebracht!
Wenn sich ein Sänger unter dir ergeht,
Der lautes Glück für leisen Frieden tauscht:
Gib ihm, was er von deinem Waldlied fleht,
Sei ihm ein Lachen, sei ihm ein Gebet —
Und segne, wer ihm reinen Herzens lauscht!
Ja, du lebendig Laub, es soll von Ofterdingen,
Von Walthers Lied, von Wolframs Geistespracht
In dir ein Raunen bleiben, ein verhalten Singen,
Das sich der Glückliche zu eigen macht!
So scheid' ich auch von dir getrost — Thüringer Wald, Gut-Nacht!"[19])

Diese Worte sind charakteristisch für Lienhards Waldgefühl, für seine eigene Ueberzeugung von der seelengesundenden Kraft des Waldes; sie sind durchbebt von seiner ernsten Warnung vor dem oberflächlichen Großstadtliteratentum, mit dem er selber so bittere Erfahrungen gemacht hat.

Schon aus diesem Lied Walthers an den Wald geht hervor, daß Lienhard nicht nur reiner Heimatdichter ist. Er geht zwar von der Heimatdichtung aus, um sich dann hoch über sie zu erheben. „Von der Heimatkunst zur Höhenkunst", das ist seines Lebens und Dichtens Programm. Er sieht und liebt nur das Ewige in den Dingen

14) I, 1, S. 9ff.
15) I, 1, S. 9ff.
16) I, 3, S. 20ff.
17) IV, 1, S. 76ff.
18) Vgl. Lienhard, Autobiogr. Skizze, Lese S. 461. „Die Wasgaufahrten", „Das Thür. Tagebuch", „Die Wartburg", „Wieland der Schmied" und das Harzer Burgtheater sind Höhepunkte der Waldstimmung.
19) I, 1, S. 13.

und Naturerscheinungen; nur „die völlig verschüttete idealistische Linie" will er herausarbeiten.[20]) Nur wenn man in die symbolischen Tiefen seiner Dichtung eindringt, wird man ihn ganz verstehen; nur dann wird man auch der eigenartigen Schönheit seines Elisabethdramas gerecht.

Von besonderem Reiz ist die Rosensymbolik, vor allem das Rosenkreuzsymbol. Wir müssen kurz die Bedeutung des Rosenkreuzes in dem ganzen Lebenswerk des Dichters skizzieren, um von höherer Warte aus ein klareres Bild über seinen Sinn in der „Elisabeth" zu gewinnen. Im „Ahasver", „Spielmann",[21]) im zweiten Jahrgang von „Meister der Menschheit"[22]) und besonders im „Hausbuch", das direkt den Titel „Unter dem Rosenkreuz" führt, leuchtet es als Ideal. Selbst das Weimarer Heim des Dichters, sein „Rosenkreuzheim", wird von diesem tiefsinnigen Zeichen beherrscht. Das künden die vielen — vom Dichter eigenhändig gepflanzten — Rosenstöcke im Garten und ausdrücklich zwei Wandsprüche in der Diele[23]) und der Weihespruch, den Lienhard den ersten Gästen des Hauses vorlas:

„Euch grüßt am Tor ein Kreuz mit roten Rosen,
Und diesem Sinnbild sei mein Haus geweiht!
Das Dulderholz des Größten aller Großen
Steht hier erblüht in edler Freudigkeit . . .
Wo übermächtig schien des Todes Grauen,
Glüht nun des Lebens und der Liebe Kranz:
Das Rosenkreuz, das eure Herzen schauen,
Ist Osterkraft und Auferstehungsglanz.
Der Meister lebt! Und mit ihm lebt die Kraft,
Die aus den Wunden Rosenwunder schafft . . .
Wann wird man auf der Stadt des Meister Goethe
In Ernst und Liebe dieses Lichtkreuz sehn?
Wann wird das Rosenkreuz verklärter Nöte
In edler Leuchtkraft über Deutschland steh'n?"[24])

Lienhard verwahrt sich ausdrücklich gegen den Verdacht, daß er im Rosenkreuz den Erlösungsgedanken vernachlässige: „Die Rosen sind ja das Ergebnis der Erlösung. Das Holz der Schmach und Marter ist geadelt, da der Reinste daran gelitten hat. Er ist in die Finsternis zu uns herabgestiegen und hat emporlockenden, vom Staube lösenden — erlösenden — Himmelsglanz hergebracht. Als er überwindend ins ewige Licht heimkehrte, blieb ein Abglanz seiner Weisheit und Liebe am Kreuz zurück: ein Osterglanz (= Rosen). Erst in dem Osterkreuz löst sich auch der alte Streit zwischen Akropolis und Golgatha, zwischen Kunst und Religion, zwischen Heidentum (Deutschtum) und Christentum."[25]) Hier geht uns bereits der Sinn dieses Symbols auf, das bei Lienhard nicht etwa ein Zeichen

20) Lienhard, Wege nach Weimar, III, S. 194.
21) Vgl. bes. S. 121 ff.
22) Vgl. Lienhards tiefsinnige Besprechung von Goethes „Geheimnisse", Meister der Menschheit II, Heft 1, S. 6 ff., bes. S. 21 ff. u. Heft 2, S. 62, Heft 4, S. 193.
23) Vgl. Lienhard, Hausbuch S. 7.
24) Ebenda S. 163 f.
25) Ebenda S. 136.

der Zugehörigkeit zu einer Freimaurerbruderschaft oder einem anderen Geheimbund bedeutet. Leidgeläutertes, tapfer errungenes und glaubensstarkes Edelmenschentum, Karfreitagsnot und Ostersonntagsjubel, ein freudverklärtes Christentum und zwar Verklärung des Erdenleids durch Glaube und Liebe, kurz die Verquickung des klassischen Humanitätsideals mit der christlichen Erlösungs- und Liebesidee, das ist der tiefe Sinn des Rosenkreuzes.

Im Vorspruch zur Wartburgtrilogie und in der „Heiligen Elisabeth" hat es der Dichter zum ersten Male tiefer herausgearbeitet. Die liebetiefe Elisabeth umkränzt das Kruzifix mit Rosen und deutet gleichzeitig zart ihre Sendung an:

„Wir sollen mit lichten Taten gleich den lichten Blumen
Die Erde blühend machen und verklären."[26])

Konrad von Marburg dagegen entfernt die Rosen mit rauher Hand; er will unverhüllt von „kecken Blumen"[27]) Christi Leidensantlitz schauen, will auch Elisabeth, „die Verklärerin der Welt", zur kalten Rosenverächterin erziehen:

„Frau, so war bisher euer Leben: Blumen
Der Zärtlichkeit, verliebter Spielerei
Streut ihr umher, zu ungeübt, der Erde
Hart-unerbittlich Angesicht zu schauen.
. . . . Die Liebe, die den Herren sucht,
Ist harter Art: sie liebt mit Schwert und Geißel!"[28])

Am Rosenkranz offenbart sich also die Gegensätzlichkeit ihrer Charaktere; da gibt es den ersten tragischen Zusammenstoß. An ihm wird also tiefsinnig und hochpoetisch der dramatische Konflikt, der die ganze Tragödie bewegt, sichtbar gemacht. Trotz Konrads Seelenzwang bleibt Elisabeth ihrem Wesen treu, ja, sie gewinnt die Rosen „immer nur lieber", sie mag schließlich „kein Kreuz mehr sehen ohne Rosen."[29]) Düster ahnt Konrad die Aussichtslosigkeit seines Kampfes gegen jene üppig blühenden Blumen bei Elisabeth:

„Ja, ich ersterbe noch im wilden Wald
Der Rosen, die mir meinen Bau umwuchern.
Das ahn' ich! Regellos das alles — üppig."[30])

Wenn auch Elisabeths Körperkräfte in diesem Kampf um den Rosenkreuzgedanken zermürbt werden, ihre Seele, die edle Freude liebt und ausstrahlt, unter „deren Tritt Rosen blühen", behält die Rosen lieb bis zum Tode. Beim Scheiden erinnert sie sich freudig ihrer Wartburgrosen, der Himmel dünkt ihr in Rosenglut, Christus erscheint in einer Vision und reicht ihr Rosen dar, eine überirdische Bestätigung des Rosenkreuzideals; und der letzte Gruß der Menschen ist ein Strauß von Rosen und Lilien, die ihr der Gärtner des Bischofs bringt. Das Rosenkreuz hat gesiegt!

26) I, 3, S. 29.
27) II, 1, S. 36.
28) II, 1, S. 36.
29) III, 2, S. 53f.
30) III, 2, S. 54.

„Das Wartburgturmkreuz glüht im Abendlicht,
Ein Kreuz, um das der Himmel Rosen flicht."[31])

Das Rosenkreuzsymbol birgt also nicht nur feine tiefe Gedanken, ist nicht nur von echter Poesie durchstrahlt, es ist auch dramatisch hochbedeutsam.

Auch die Wartburg ist Lienhard nicht nur jene altersgraue romantische Burg im Thüringer Wald, sondern sie ist ihm Symbol für Höheres. Sie bedeutet ihm eine Kulturmacht, ein Wahrzeichen für die großen Zeiten des deutschen Geistes, schließlich ein Wahrzeichen für alles Edelwesen überhaupt. Das wird im „Spielmann" besonders deutlich. Außerdem sagt Lienhard ausdrücklich:

„Wartburg: euch ein romantisch Gedicht,
Mir aber heil'ger Hain und deutsche Pflicht."[32])

Den Sinn dieser Pflicht erläutert er noch näher:

„Wartburg und Weimar — ein Ideal,
Hat Burg und Residenz geweiht:
Wolfram nennt es den heiligen Gral
Und Goethe die Persönlichkeit."[33])

Was nun Lienhard unter diesem „Gral" versteht, das ruft Landgräfin Sophie Ofterdingen zu:

„Wer Wolframs Gral wahrhaft im Herzen trägt,
Der weiß, bei Gott, bis in des Herzens Grund,
Daß unser Leben nichts ist — weiß aber auch,
Daß unser Leben ewig ist, wenn wir's
Mit Weisheit und mit Liebe jubelnd füllen!
Dies ist der Sinn des Grals, betörter Mann!"[34])

Diese symbolische Auffassung der Wartburg beherrscht die ganze Wartburgtrilogie, in der Lienhard seine 3 Dramen „Heinrich von Ofterdingen", „Die heilige Elisabeth" und „Luther auf der Wartburg" — wohl nach einer Anregung Scheffels[35]) — zusammengeschlossen hat. Ein jeder der 3 Helden verkörpert ein bestimmtes Wartburgideal, das genau dem Gepräge der jeweiligen Kulturepoche entspricht. Jeder von ihnen sucht die ureigene Form seines „Lebensliedes", seiner Lebensaufgabe, die da heißt: „in Freiheit dienen", und zwar dienen auf Wartburghöhe dem Volk in den Tiefen. Jeder von ihnen findet auch seinen eigenen Ton, erringt und bewahrt ihn in läuternden, sieghaften Kämpfen: Ofterdingen als Dichter des Nibelungenliedes, Elisabeth als liebe- und freudespendende „Weltverklärerin", Junker Jörg als Glaubensheld. Es ist die singende, segnende, glaubend-ringende deutsche Seele, die in ihnen verkörpert ist, kurz, der Rosenkreuz-, der Gralgedanke.

Trotz dieses gemeinsamen Grundgedankens ist jedes der Dramen in sich geschlossen und verständlich. Den kulturgeschichtlichen

31) Lienhard, Vorspruch zur Wartburgtriologie, S. VII.
32) Faksimile bei P. Bülow S. 351.
33) Ebenda S. 299.
34) Lienhard, Heinr. v. Ofterdingen III, S. 83.
35) Lienhard, Einführung in d. Wartburgtriologie S. III u. Nachwort Wartburgtriologie (Türmer XI, Heft 1, S. 856.)

Hintergrund bilden die 3 bedeutendsten Geistesepochen der Wartburg und Deutschlands überhaupt, die einander so unähnlich sind, die sich aber doch innerlich bedingen. Die weltfrohe, leichte Minnesängerzeit, in „Ofterdingen" beschwört die gegenteilige Verinnerlichung und religiöse Vertiefung der Zeit der Kreuzzüge und einer heiligen Elisabeth. Schwärmerische Uebertreibungen und ein Uebermaß von Askese führen schließlich zur religiösen Reformation und Revolution, zwischen denen Luther zu wählen hat.

Nicht nur ideel und kulturgeschichtlich, sondern auch durch Hineinziehen der gleichen Persönlichkeiten in die Dramen und durch die Darstellung fortlaufender Schicksalsentwicklung im Landgrafenhaus und in der Familie Hellegrave (später Hellgraf) sind die drei Dramen geschickt miteinander verknüpft. — Für einen harmonischen Zusammenklang der 3 Teile ist der wehmütige Mollton der Elisabethtragödie notwendig, hinter dem Dur des „Ofterdingen" und vor dem realistisch anmutenden Allegro der reformatorischen Zeit. Sie ist gewissermaßen „das Adagio, der resigniert grübelnde Mittelsatz der dreigliedrigen Sinfonie."[36])

Die Sprache, die in „Ofterdingen" bald in freien Maßen, bald in der Nibelungenstrophe dahinsprudelt, die in „Luther" in ungebundener Rede den realistischen Geist des Bürgertums charakterisiert, ist in der „Elisabeth" im allgemeinen weicher, lyrischer gefärbt. Das schließt aber nicht aus, daß sie sich zuweilen zu edlem Pathos steigert, zuweilen mit dramatischer Kraft vorwärts stürmt. Immer aber ist sie edel und maßvoll, schön und wohlklingend. Sie ist individuell gefärbt. So ist Meister Konrads und des Bischofs Rede von lateinischen Worten durchsetzt, die bigotte Margret wiederholt beständig ihr „heilig". Elisabeths Sprache ist stets sinnig. Herb und dramatisch ist die Sprache des Volkes; auch ihre ungebundene Rede im Gegensatz zu der sonstigen Anwendung des fünffüßigen Jambus wirkt realistisch.

Lienhard und seine Wartburgtrilogie haben viel Verkennung, viel unverdienten Tadel erfahren.[37]) Nach der Uraufführung der Elisabethtragödie in Weimar am 21. Oktober 1905 ist sie nicht wieder über die Bretter gegangen. Nur einzelne, Wildenbruch, der Weimarer und Bayreuther Kreis und wenige anderer Bewunderer der Lienhardschen Ideale,[38]) haben bereits ihren Wert erkannt. Hoffen wir, daß sich das Edle, Feine und Poetische seiner Muse immer mehr die Herzen erobere, sodaß der hohe Gralgedanke seiner Wartburgtrilogie sich verwirkliche: „Der heilige Gral ist in uns, er wird

36) Elster, Türmer IX, Heft 1, S. 420.

37) Rudolf Lothar (Das Deutsche Drama der Gegenwart, München-Leipzig 1905, S. 311) behauptet, Lienhard sei in ehrlichen Absichten stecken geblieben. Friedrich Kummer (Dtsch. Lit.-Gesch. des 19. u. 20. Jahrhunderts 1922, II, S. 423) und Schultz (S. 17 f.) nennen sein Dichten epigonenhaft. Kleibömer (S. 333 ff.) hält die „Elisabeth" für undramatisch. Bartels (Deutsch. Dichtung der Gegenwart, Lpz. 1921, S. 48) nennt sie „reiner Oskar v. Redwitz". Elster (Türmer IX, H. 1, S. 420 f.) will ein „Abklingen des Seelenlebens" im Verlauf des Dramas wahrnehmen, nennt es aber doch schon eine „dichterische Tat". Die Kunstwartfehde hat ein völliges Totschweigen der Dichtung durch den Kunstwart zur Folge.

38) Chamberlain bei Köhler, S. 68, 91; Hergens S. 277, 280; Wachler bei Gierke S. 32; usw.

entzündet durch Schicksale und große Beispiele. Das ist der Sinn meiner Wartburgtrilogie.“[39])

Lienhards Tragödie bedeutet einen Höhepunkt der Elisabethdramen. In ihr sind die verschiedensten geistigen Strömungen zu einer Synthese verschmolzen: Klassik und Romantik, edle Gedanklichkeit und dichterische Phantasie, Idealismus und Realismus, symbolische Höhenschau und echtes Heimatgefühl. Erweitern wir noch den Kreis der Elisabethdichtungen über die Wortdramen hinaus, so dürfen wir auch dann Lienhards Drama als einen gewissen leuchtenden Abschluß betrachten, als ein Ineinanderfluten von Wagnerschen und Lisztschen Idealen, von reinem Edelmenschentum und Christentum, als eine harmonische Synthese von Bayreuth und Rom im Zeichen des Rosenkreuzes.

C: Zusammenfassende Rückschau.

Die bisherigen Darlegungen haben gezeigt, daß nur wenige Dichter es verstanden haben, dem mehr episch-lyrischen Stoff dramatisches Leben einzugießen. In einzelnen dramatischen Szenen oder in poetischen Feinheiten liegt meist ihr Wert. — Am dankbarsten erweist sich naturgemäß die Darstellung des glücklichen Wartburglebens und seines tragischen Endes. — Feinsinnig umspielt die Rosensymbolik, die in Lienhards Rosenkreuz ihre tiefsinnigste und dramatisch wertvollste Ausprägung erhalten hat, die lieblichste Gestalt der Heiligen. Sie ist die Folge der Legende vom Rosenwunder, das in fast keiner Dichtung fehlt, stellenweise mit rationalistischer Auslegung (Stein, Henzen im Volksbühnenspiel), stellenweise mit Ausmerzung der moralischen oder psychologischen Ungereimtheiten (Stein, Bonn, Weißenhofer, Röttger). In den meisten Dramen bedeutet die Rosenszene im Sinne der Legende dramatisch die Entspannung eines Konfliktes zwischen Elisabeth und Ludwig.

Das Haupt der feindlichen Partei ist in der Regel sehr wirksam Frau Sophie oder öfter noch Raspe mit seinem bösen Ratgeber, der schon im „Libellus“ seinen Ursprung hat (Bonn, Weißenhofer, Klasen; bei Trabert ist es Nora); in Dichtungen, in denen die Tragik in Elisabeths Seele wurzelt (Kingsley, Stein, Lienhard), führt Konrad von Marburg das Gegenspiel.

Ab und zu ist die kaiserliche Werbung um die Landgrafenwitwe im Bettelkleid ein willkommenes Motiv als Moment letzter Spannung (Trabert). Vereinzelt ist sie wirkungsvoll der Sendung des Mantels des heiligen Franz, die symbolisch ein Werben für die franziskanischen Ideale bedeutet, gegenübergestellt.

An der stilleren Marburger Zeit huschen die Dichter oft schnell vorüber, und das ist gut so: denn da, wo sie eingehender dabei verweilen, geschieht es auf Kosten der dramatischen Lebendigkeit.

Die große Zeit der heiligen Elisabeth lieferte den Dichtern weite kulturhistorische Ausblicke. Der Glanz des ritterlichen Minnesangs mit dem sagenhaften Sängerkrieg, Klingsors Weissagung und dem

39) Vgl. Wege nach Weimar III, S. 201.

Tannhäusergeschick, die Pracht des hohenstaufischen Kaisertums, die Begeisterung der Kreuzzüge, schwärmerische Weltflucht und asketische Strenge, das franziskanische Armutsideal und der Wunderglauben jener Tage, alles das ist in manchen Dichtungen zu einem gewaltigen kulturhistorischen Hintergrund verwoben und zeigt die Ereignisse in reizvoller Beleuchtung.

Alle möglichen dramatischen Dichtungsgattungen haben sich der Elisabethlegende bemächtigt: mittelalterliches Spiel, Jesuitendrama, Oratorium alten und neuen Stils, Musikdrama und schließlich Wortdramen in den verschiedensten Schattierungen und von verschiedenstem Wert: in volkstümlicher, sturm- und drangartiger, klassischer, romantischer, realistischer, expressionistischer und symbolistischer Färbung.

Die jeweilige besondere Dichterindividualität gab den einzelnen Werken ihr charakteristisches Gepräge: so wob der echte Romantiker Achim von Arnim die Elisabethlegende in phantastischer Weise in sein krauses Schauerstück „Der Auerhahn" — mit all den Vorzügen und Unarten des romantischen Dramas überhaupt — hinein. Die stillere aristokratische Romantik eines Scheffelkreises dagegen verrät Alberta von Freydorfs Legendenspiel. Kingsley ringt in seiner „Saint's Tragedy" wie in seinem leidenschaftlichen Kämpferleben gegen die Askese der Traktarianer und für die soziale Liebestat. Der Sanguiniker Trabert mit seinem stürmischen Draufgängertum zeichnet Elisabeth als energische Herrscherin, aber in ungleichmäßiger Durchführung, während Klasens cholerischer Strebergeist in seiner dramatisch wertvollen Tragödie die passive Elisabeth nur als Kontrastfigur zu dem ehrgeizigen Raspe einführt. Der weiche, gemütvolle Henzen dagegen schuf ein lose komponiertes Spiel von lyrischen, sinnigen Einzelschönheiten. Der ideale, aber schwermütige Dichterphilosoph Heinrich von Stein gibt in seiner Dichtung seinen tiefgründigen Ideen Gestalt.

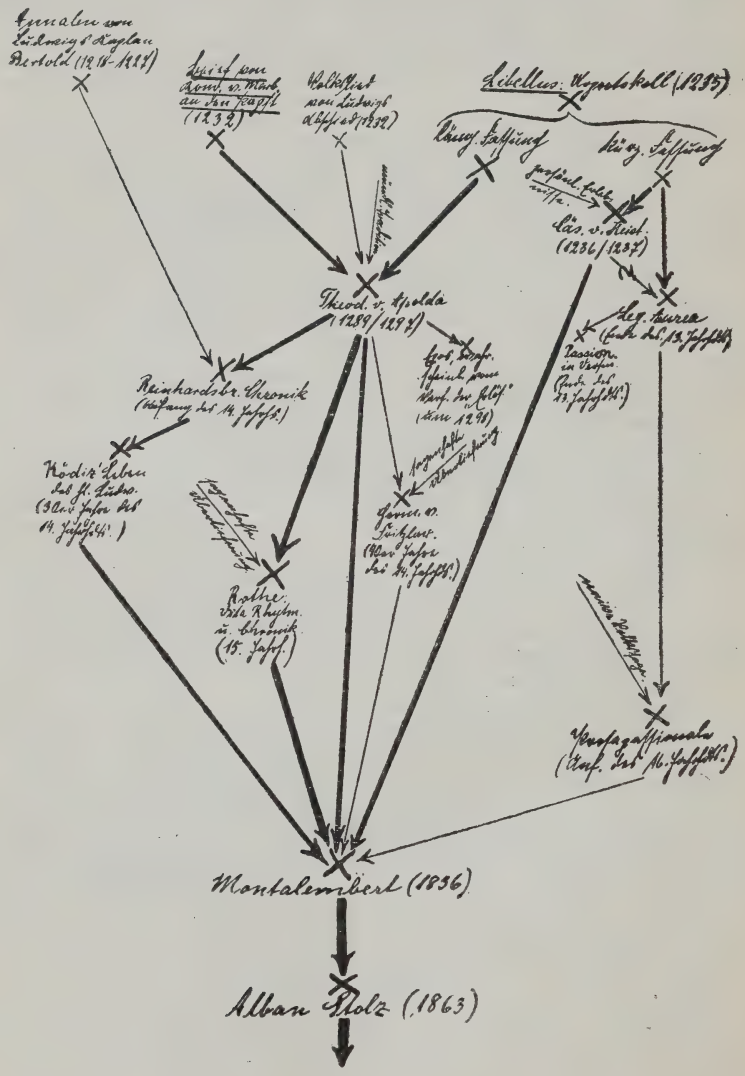
Alle aber werden überstrahlt von dem leuchtenden Dreigestirn Wagner-Liszt-Lienhard. Ihre scharf ausgeprägte Künstlerindividualität gab ihren drei Elisabethdichtungen ihre besondere Eigenart, die man schlaglichtartig mit dem symbolischen Namen Bayreuth, Rom, Rosenkreuz beleuchten könnte.

Wie ein sinnvoller Zusammenhang zwischen Dichterindividualität und dichterischem Gegenstand erscheint es, daß gerade diese geistesverwandten Sänger der Liebe, Wagner, Liszt, Lienhard, die Heilige der Caritas verherrlicht haben, daß sie, die Höhepunkte im Kulturleben ihrer Zeit bedeuten, gleichzeitig Höhepunkte in der dramatischen Elisabethdichtung geschaffen haben, — und zwar auf jedem der drei dramatischen Hauptgebiete (Musikdrama, Oratorium, Wortdrama) — ein jeder in der ihm ureigenen Art und Dichtungsform.

Anhang.

Skizze der literarischen und gedanklichen Zusammenhänge der Hauptquellen der Elisabeth-Legende.

(Der Libellus und Konrads Brief bilden die ersten noch ungetrübten Hauptquellen. Nach vielfachen Verästelungen münden die Hauptarme der Legenden-Ueberlieferung in dem Buch von Montalembert in einen großen Strom, der von da ab den größten Teil der Elisabeth-Literatur speist.)



Lebenslauf.

Am 22. Februar 1898 bin ich zu Bischofstein (Ostpr.) geboren. Ich bestand die Reifeprüfung des Oberlyzeums Ostern 1918 und die Lehramtsprüfung Ostern 1919 zu St. Mauritz-Münster. Nachdem ich Ostern 1920 das Reifezeugnis des Realgymnasiums zu Münster erworben hatte, studierte ich an den Universitäten Königsberg, München und Münster Deutsch, katholische Religion und Mathematik.

Graphische Kunstanstalt Montanus u. Ehrenstein
Spezial-Druckerei für Dissertationen
Fernruf 469 ~ Barmen ~ Huldastr. 54

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 078739437